

# «Overraskende romantisk»

*En fordypning i kritikkene av  
Arne Nordheims musikk 1960 – 2011*

av Maren Ørstavik



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

*Vår 2013*

Copyright Maren Ørstavik

2013

«Overraskende romantisk». En fordypning i kritikkene av Arne Nordheims musikk

Maren Ørstavik

<http://www.duo.uio.no>

Institutt for musikkvitenskap

Humanistisk fakultet

Universitetet i Oslo

# «Overraskende romantisk»

En fordypning i kritikkene av Arne Nordheims musikk

Av Maren Ørstavik

**Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap  
Universitetet i Oslo**

*Veileder: Erling E. Guldbrandsen*

Mai 2013

# Forord

Denne oppgaven markerer slutten på mitt masterstudium i musikkvitenskap. Arbeidet har gitt meg mulighet til å gå i dybden på to for meg svært interessante temaer, nemlig Arne Nordheims musikk, og norsk musikkritikk i dagspresse. Jeg er glad og takknemlig for tiden jeg har fått til å jobbe med dette, og for kunnskapen og refleksjonen jeg tar med meg fra arbeidet.

Jeg vil gjerne rette en stor takk til min veileder Erling E. Guldbrandsen for hans tålmodighet, faglige dyktighet og konstruktive tilbakemeldinger. Takk også til Oslo filharmoniske orkester for nyttig informasjon om konsertdatoer. Og til sist, men ikke minst, takk til alle som har bidratt med innspill, diskusjon og støtte gjennom hele prosessen.

Maren Ørstavik

Oslo, april 2013

# Innholdsfortegnelse

<b>Innledning</b>	<b>2</b>
<b>1 Musikkritikk og media</b>	<b>4</b>
1.1 Et historisk overblikk	5
1.1.1 1700-tallet: Fra de få til de mange	5
1.1.2 1800-tallet: Anmeldelse eller kritikk?	7
1.1.3 1900-tallet: Estetiske skiller og forbrukerveiledning	9
1.2 Musikkritikk i Norge	13
1.3 Arne Nordheim og media	20
<b>2 Begreper</b>	<b>23</b>
2.1 Modernisme	23
2.2 Noen andre begreper: romantikk, nyvennlighet og nyromantikk	27
<b>3 Innsamling og metode</b>	<b>29</b>
3.1 Innsamling	29
3.2 Metode	30
<b>4 Frem til <i>Epitaffio</i> 1965</b>	<b>33</b>
4.1 Aftonland, Canzona, og den tidlige teatermusikken	34
4.1.1 Høflighet og undring	34
4.1.2 Konservativ kritikk	37
4.2 <i>Epitaffio</i> 1965	39
4.3 Tilnærminger	41
4.3.1 Kritikerne	41
4.3.2 Verk, komponist eller opplevelse?	43
4.4 Synet på Nordheim	44
4.4.1 Nordheim og «det moderne»	44
4.4.2 Nordheim og det søkende	48
4.4.3 Nordheim som klangkomponist	49
4.5 Oppsummering	50
<b>5 Frem til <i>Stormen</i> i Oslo 1980</b>	<b>51</b>
5.1 Kriterier og språk	52
5.1.1 Nye kriterier?	52
5.1.2 Nytt språk?	55
5.2 <i>Stormen</i> 1980	58
5.3 Tilnærminger	60
5.3.1 Den «objektive» vurderingen	60
5.4 Synet på Nordheim	62
5.4.1 Den romantiske Nordheim	62
5.4.2 Forsvar og formidling	63
5.4.3 Paradokset: en etablert avantgardist	64
5.5 Oppsummering	66
<b>6 Frem til <i>Draumkvedet</i> 1994</b>	<b>67</b>
6.1 «Overraskende publikumsvennlig»	68
6.2 Teatermusikk eller ren musikk?	71
6.3 <i>Draumkvedet</i> 1994	73

6.4	Synet på Nordheim.....	77
6.4.1	Videreføringer: Den romantiske modernist.....	77
6.4.2	Tilbakeblikk.....	79
6.4.3	Kunstnergeniet.....	80
6.5	Oppsummering .....	83
7	Frem til Epitaffio (CD) 2011 .....	84
7.1	Kritikerne .....	85
7.2	Fiolinkonserten 1997 .....	86
7.3	Fonos 2005 .....	89
7.4	Draumkvedet 2006.....	90
7.5	Epitaffio 2011 .....	92
7.6	Synet på Nordheim.....	95
7.6.1	Nyinnspillinger og tilbakeblikk .....	95
7.6.2	Blikk på «det gamle» .....	97
7.6.3	Den misforståtte kunstner .....	98
7.7	Oppsummering .....	101
8	Avsluttende diskusjoner.....	102
8.1	Om kritikken på 60-tallet.....	102
8.2	Om det romantiske og det moderne .....	102
8.3	Den misforståtte, geniale kunstner.....	104
8.4	Enkeltanmelderes standpunkter.....	105
8.5	Grad av vurdering .....	106
9	Avsluttende kommentarer .....	108
	Litteraturliste.....	109
	Vedlegg / Appendiks – Kritikkene .....	112

# Innledning

Som en av 1900-tallets mest profilerte norske komponister, med en stor produksjon som spenner over mer enn 50 år, er Arne Nordheim en god innfallsport til å forstå mer av vår nære musikalske fortid. Min vei inn går gjennom kritikkene av Arne Nordheims musikk i dagspressen.

Vårt bilde av Arne Nordheim i dag er formet av ulike forestillinger om hvordan han var som person, som komponist, hvordan musikken hans ble mottatt til ulike tider, og hvordan han sto i forhold til andre komponister og musikalske utviklinger gjennom sin samtid. En resepsjonshistorisk undersøkelse som denne kan være med på å nyansere disse forestillingene, og peke på strømninger, holdninger, idéer og konflikter som har preget mottagelsen, og dermed lagt grunnlaget for hvordan vi ser på Nordheim i dag. Det finnes noe litteratur på dette feltet allerede. En god kilde og inspirasjon har vært André W. Larsens masteroppgave fra 2003, *Rabulist eller ikon – resepsjonen av Arne Nordheim*. Oppgaven er nettopp en resepsjonshistorisk gjennomgang, hvor Larsen jamfører kritikker fra enkelte verk med sine egne analyser av verkene, for å peke på hvilke musikalske trekk som ble viet oppmerksomhet i forskjellige perioder. For min egen del har jeg ønsket å gå dypere inn i kritikkene i seg selv, for å se nøyer på hvilke estetiske preferanser og vurderinger kritikerne står for – både åpenlyst, og kanskje også mer skjult. Jeg har også bevisst begrenset meg til kritikker i dagspressen, fordi disse har størst nedslagsfelt i offentligheten, og spiller en viktig rolle for hvordan Nordheim blir oppfattet av folk flest.

Slik håper jeg å gi en mer nyansert fremstilling av ulike musikalske posisjoner i dagspressen i løpet av Nordheims virke som komponist. Jeg vil se på hvordan bildet av Nordheim som komponist har endret seg i kritikker gjennom et halvt århundre – hvilke musikalske kvaliteter trekkes frem som positive eller negative, og hvilke kritikere skiller seg ut? Kort fremstilt: Hvordan endrer kritikernes syn på Nordheim seg over tid? Forståelse av dette baserer seg på kunnskap om historisk kontekst. Jeg har derfor laget en kort fremstilling av hva slags miljø Nordheims musikk trådte inn i på 60-tallet, og noen antydninger om forskjellige retninger musikken tar derfra. Men hovedkildene

mine er kritikkene i seg selv. Ved å samle inn og lese kritikker av Nordheims musikk har jeg, på bakgrunn av mitt teoretiske grunnlag, sortert og kategorisert ulike argumentasjoner og posisjoner, lett etter fellestrekk og forskjeller, og forsøkt å trekke noen linjer gjennom utviklingene. Dette er altså et kvalitativt tolkningsarbeid, hvor en betydelig variabel er hvilken plass musikkritikk har i media. Hva som kommer til uttrykk i en aviskritikk er naturligvis avhengig av hvem kritikeren er, hvem han/hun skriver for, hvilken funksjon kritikken skal ha, og så videre – elementer som har endret seg med medieutviklingen siste halvdel av 1900-tallet. Jeg har derfor også inkludert noen perspektiver på musikkritikkens historie, og tar opp noen av utfordringene musikkritikken møter på i den moderne medieverdenen.

Kort oppsummert: Hvordan endrer synet på Nordheim seg i kritikkene av musikken hans i dagspressen, og hvordan kommer de forskjellige synene til uttrykk i kritikkene?



# 1 Musikkritikk og media

Det er vanskelig å si hvem som skrev den første musikkritikken. Var det Platon, som i Lovene klager over aulosfløytens naturimiterende lyder? Var det renessanseteoretikeren Johannes De Muris, med sin bok om mistro til den nye motettstilen på 1300-tallet? Eller må man helt til opplysningstiden og 1700-tallets litterære tidsskrifter, som etterhvert ga plass til musikktidsskrifter og gjorde meningsutveksling om musikk til en del av den offentlige kulturelle debatten? Det kommer selvfølgelig an på hvordan man ser på musikkritikk, hvilke kriterier som settes for hva den inneholder, og hvor den finnes.

I dag finnes det kritikker mange forskjellige steder – i hovedsak i aviser og tidsskrifter på nett og papir, men også i radio og tv, i sosiale medier, podkaster og blogger. Kritikken har mange former, fra små avisnotiser med terningkastkarakter, via lange, frie blogginnlegg om en konsert, en musiker eller en plate, til akademiske essayer og artikler i fagtidsskriftene.

Det er mange definisjoner av kritikkbegrepet. Ett eksempel er Walter Benjamins ambisiøse formulering: «Kritikken er kunstverkets fullendelse, kritikken er ingen ytre vurdering av verket, men den systematiske refleksjonen omkring verkets egen kjerne» (Benjamin 1973 [1920]<sup>1</sup>). Noe mindre kunstnerisk, med mer fokus på vurderingen, er Oxford Music Onlines definisjon av musikkritikk som «...the intellectual activity of formulating judgments on the value and degree of excellence of individual works of music, or whole groups or genres» (Bujic 2013 [online]) Uansett er det mange forskjellige aktiviteter som inngår i kritikk – evaluering av ulike komponisters virke, kritisk analyse av trykte noter, anmeldelser av nye verk, omtaler av offentlige konserter og innspillinger. Likevel er det mange i vår tid som ser på musikkritikk med et mye snevrere innhold: nemlig anmeldelser av konserter og plater i dagspressen, hvor en musikkritiker er en slags journalist. Disse anmeldelsene er den kritikken som gjennom

---

<sup>1</sup> Hentet fra Benjamins doktoravhandling *Der begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* – sitert i Lund 2000:10)

massemedia når ut til flest folk, og det er derfor naturlig at det er avisenes musikk anmeldelser mange tenker på, når de hører ordet kritikk.

Men aktiviteten musikkritikk er mer omfattende enn som så, og det er naturlig å se på aviskritikker som en underkategori av generell kritikk. Kanskje vil noen til og med skille mellom anmeldelser og kritikk – der anmeldelsene er avisenes vurderende omtaler, og kritikken er mer akademiske essays? Det går helt klart an å gjøre det, og i tilfellet for denne oppgaven – som skal ta for seg nettopp musikkritikk i dagspresse – ville det ikke vært bare dumt. Men dette skillet blir gjerne fremhevet når diskusjonen om kvaliteten i aviskritikkene dukker opp – det er mange som mener at avisanmeldelser med sine spissformuleringer, begrensede lengder og forbrukerveiledende trekk skiller seg ut fra annen (gjerning oppfattet som *bedre*) musikkritikk. Selv en innsnevring av begrepet «musikkritikk» til «musikk anmeldelser» nok ikke ville hatt stor betydning for denne oppgavens innhentede materiale, er det en diskusjon jeg ikke ønsker å ta noe standpunkt i. Jeg vil heller definere musikk anmeldelser i dagspressen som en sjanger innen musikkritikk, og jeg anvender begrepene kritikk og anmeldelser om hverandre.

Hva kritikk skal og ikke skal inneholde er i stadig endring – ulike tider og grupper krever forskjellige tilnærminger. For å gi en forståelse av hvilken plass musikkritikken har i dagens media, gir jeg i det følgende bruddstykker fra musikkritikkens historie i Europa. Dette er ikke ment som noen leksikalsk fremstilling eller fullstendig oversikt, men som et bakteppe for det denne oppgaven handler om, nemlig moderne norsk samtidsmusikkritikk i dagspresse generelt, og kritikker av Arne Nordheims musikk spesielt.

## **1.1 Et historisk overblikk**

### **1.1.1 1700-tallet: Fra de få til de mange**

Peter Larsen skriver om musikkritikkens historie i boken *Kulturjournalistikk: Pressen og den kulturelle offentligheten* (Larsen 2008a). I følge ham er det tidligste eksemplet på musikkritikk trolig engelskmannen Joseph Addisons refleksjoner over italiensk opera, som stod på trykk i Addisons tidsskrift *The Spectator* i 1711. *The Spectator* var et populært tidsskrift i datidens England, og flere kritiske og reflekterende tekster om

musikk kom på trykk her og i Richard Steeles tidsskrift *The Tatler*. Det gikk ikke lenge før tyskeren Johann Mattheson, etter å ha utgitt tyske oversettelser av disse artiklene i sitt eget tidsskrift *Der Vernünftler* (100 numre i 1713 – 14), startet et av de første rene musikk-tidsskriftene, *Critica Musica* (Hamburg 1722 – 25). I de påfølgende årene ble det startet flere tilsvarende publikasjoner rundt om i Tyskland, og den trykte musikkkritikken begynte å etablere seg.

Disse tidlige tekstene er relativt teoretiske, og tydelig myntet på en musikalsk opplyst lezerskare. Mattheson argumenterer for eksempel på et tidspunkt i *Critica Musica* for utviklingen av en melodisk stil som bygges på de samme prinsippene som klassisk retorikk, samtidig som han kritiserer den eldre polyfone stil. Selv om dette kanskje ikke er temaer som var til hyppig diskusjon blant «folk flest», er det likevel et eksempel på diskusjon i den fremvoksende, borgerlige offentligheten. Tyskeren Jürgen Habermas beskriver fremveksten av denne offentlige diskusjonsformen i sin avhandling *Borgerlig offentlighet – henimot en teori om det borgerlige samfunn* (Habermas 2005 [1962]). Habermas viser hvordan den offentlige samtalen flyttes fra å finne sted mellom enkeltrepresentanter fra aristokratiet, til å finne sted mellom medlemmer av 1700-tallets nye, private borgerstand. Denne nye, offentlige samtalen mellom privatpersoner kaller Habermas «borgerlig offentlighet». Her er det det beste argumentet som vinner – ikke nødvendigvis autoriteten som gjaldt i den såkalte «føydale offentlighet»: adel, stat, økonomi eller teologi (Habermas i Sørbø 1991).

Dette gjelder også musikkkritikken på 1700-tallet, som blomstret i denne nye offentligheten. Kristina Widestedt har gjort en undersøkelse av musikkkritikk i dagspresse mellom 1780 og 1995. Hun peker på følgende i sin behandling av opplysningstidens offentlighet:

Konstruktionen av ett samtal som avgjorde musikens estetiska värde genom argumentation erbjöd möjligheter för kritiken att driva en kontinuerlig, offentlig musikediskussion där de bästa argumenten skulle besegra konkurrerande åsikter, och därigenom kunde en logiskt grundad og rationellt försvarbar konstförståelse skapas under allmän konsensus. Diskussionen blev därmed "mediet för konstens tillägnelse" [Habermas 2005], istället för den omedelbara, känslomässiga konstupplevelsen, som underordnades detta. (Widestedt 2001:97)

Ifølge Widestedt har «allmennheten», altså den stadig voksende borgerlige offentligheten, en nøkkelrolle i det sene 1700-tallets musikkritikk. Det kommer også til

syne i hennes undersøkelse av svenske aviser. Kritikken fungerer i stor grad som formidlere og spredere av den «allmenne oppfatningen» om musikk – altså verdier knyttet til en fremførelse eller en musiker, og kritikeren fremstår mer som en representant for allmennheten enn som en selvstendig instans. Det betyr likevel ikke at det er publikum som på noe vis «bestemmer» hva kritikeren skal synes – heller omvendt: kritikeren har en pedagogisk funksjon som formidler av musikk som allmenndannelse. Kritikeren diskuterer ikke med publikum, men på vegne av publikum. Slik er opplysningstidens voksende offentlighet med på å forme den rasjonelle, logiske tilnærmingen til musikk som preget tiden, samtidig som nettopp denne voksende musikkinteressen hos et bredere publikum er med på å utvikle den offentlige samtalen.

### **1.1.2 1800-tallet: Anmeldelse eller kritikk?**

Tidsskriftaktiviteten holdt seg, særlig i Tyskland, hvor Robert Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* etablerte seg som en av de mest innflytelsesrike meningsdannende institusjonene for musikk i Tyskland. I Frankrike tok *Revue et gazette musicale de Paris* plass, mens britene hadde mange tidsskrifter som kom og gikk, før *The Musical Times* ble lansert i 1844. Først- og sistnevnte eksisterer den dag i dag, *The Musical Times* riktignok etter flere navnebytter (Bujic 2013 [online]). Etter hvert henvender kritikken seg til et større, mer allment publikum (altså den voksende, musikkinteresserte borgerstanden) og trykkes i et økende antall musikktidsskrifter, allmennkulturelle utgivelser og i politiske, meningsbærende aviser (Larsen 2008a). Allerede her oppstår et slags skille som vi fortsatt finner musikkkritikken i dag: den allmenne kritikken, anmeldelsen, som er ment for et allment, ikke-faglært publikum, og den faglige kritikken, som er med på å legge grunnlaget innenfor den nyetablerte musikkvitenskapen (Bujic 2013 [online], Bø-Rygg 1980:11).

Det er viktig å nevne at det rundt år 1800 skjer en fundamental endring i oppfatningen om hva musikk bør være. Det kommer naturligvis også til uttrykk i musikkkritikken. På slutten av 1700-tallet satte man opera og vokalmusikk i høysetet, og tilskrev musikken verdi ut fra om den klarer å «vekke [følelser] med regelmessige toner og dempe dem igjen. Oppnår den sitt mål så kan man si at den er god: og i motsatt fall, at den er slett» (Fra første nummer av tidsskriftet *Unterhaltungen* fra 1766) (Larsen 2008a:103). Men rundt 1800 får også den instrumentalmusikken som ikke referer til noe spesielt, den

ikke-refererende musikken, verdi, og spørsmålet om hva verket betyr eller hvilke følelser den vekker blir ikke lenger relevant. Tanken om at musikk er en selvstendig kunstart, og ikke refererer til annet enn seg selv – autonomiestetikken – etablerer seg. Kroneksemplet på kritikk fra denne tiden er E.T.A. Hoffmanns anmeldelse av Beethovens femte symfoni i 1810:

Musikken åpner et ukjent rike for mennesket; en verden som ikke har noe til felles med den ytre sanseverden som omgir ham, en verden der han forlater alle følelser som kan bestemmes ved hjelp av begreper, for å hengi seg til det uutsigelige. Hvor liten forståelse for dette musikkens eiendommelige vesen hadde ikke *instrumentalkomponistene*, når de forsøkte å fremstille disse definerbare følelser (Empfindungen), eller sågar begivenheter, og på denne måten prøvde å behandle musikken plastisk, denne kunsten som er selve det plastiskes motsetning. (Hoffmann i Larsen 2008a:104)

Selv om mange kritikere i denne perioden er komponister selv (Schumann i Leipzig, Smetana i Praha, Serov i St. Petersburg, Tsjaikovskij i Moskva, Berlioz i Paris, Mosonyi i Budapest og Wagner i diverse europeiske publikasjoner), kan man også si at 1800-tallet er tiden da kritikken profesjonaliseres: Man får kritikere som har musikkritikk som hovedgeskjeft, ikke bare som noe man bedriver ved siden av annet arbeid. Der hvor Mattheson var blant de første musikkritikerne, var kanskje Eduard Hanslick (1825-1904) den første profesjonelle musikkritikeren. Med sin kompromissløse tro på det autonome kunstverk hadde han stor innflytelse på musikklivet, og musikkritikken, i siste halvdel av 1800-tallet (Larsen 2008a). Han skrev for aviser og tidsskrifter fra 1846, og ble etterhvert ansatt ved universitetet i Wien, først som lærer i nettopp «musikalsk vurdering». Ifølge Hanslick kan ikke musikkens skjønnhet sees gjennom referanser til andre, utenom-musikalske ting, som språk, følelser, eller programmatisk hendelser, men må vurderes ut fra musikkens egne premisser – det spesifikt musikalske og musikktekniske (Hanslick i Larsen 2008a:107).

Denne verkorienterte, analytiske tilnærmingen fører naturlig nok til mye mer tekniske kritikker. Widestedt viser også til hvordan mer bruk av fagterminologi og stadig færre henvendelser til publikum eller den offentlige «musikkelskende allmennheten», gjør at kritikker fra denne tiden liker å fremstå mer som «sanne» estetiske vurderinger enn som subjektive meninger (Widestedt 2001:57). Og der hvor mye av 1700-tallets kritikk var på publikums lag, som en pedagogisk, formidlende, og felles meningsdom, blir kritikken på 1800-tallet i større grad rasjonelt disiplinerende overfor et følelsesorientert publikum (Widestedt 2001:115). Widestedt antyder at denne

konflikten mellom kritikere og publikum er konflikten mellom fornuft og følelser, der publikum vil la sine følelser bli satt i sving av musikken, mens kritikerne og de «opplyste» finner kunstopplevelsen i den rasjonelle, analyserende, logiske tilnærmingen til musikk. Jeg tror imidlertid at det er en forenkling av situasjonen, og ser heller for meg at «de opplyste» synes at en utelukkende følelsesmessig tilnærming er for begrenset. Jeg kan tenke meg at de strengere kritikerne som Widestedt opplever som fornuftsstyrte, heller mener at musikkopplevelse er en større forståelse av mening enn en samling kjente emosjoner, en forståelse som man må bruke flere deler av de menneskelige evnene – altså både de følelsesmessige og de intellektuelle – for å oppleve til det fulle.

### **1.1.3 1900-tallet: Estetiske skiller og forbrukerveiledning**

1900-tallets dramatiske omveltninger i musikalsk komposisjon skapte ikke bare skiller mellom tradisjonelle og progressive komponister, men også mellom kritikere (Bujic 2013 [online]). Høyere krav til lytting til den nye, «vanskeligere» musikken til Stravinsky, Schönberg, Hindemith og Bartók, ga vanskeligere kritikker, som igjen ble vanskelige for de stadig voksende kommersielle avisene å publisere. Dermed ble flere av avisene arenaer for en konservative kritikk-praksis, mens mange av de mer modernistisk anlagte kritikerne måtte trekke seg tilbake til magasiner og tidsskrifter beregnet på et mindre, men spesielt interessert publikum.

Larsen trekker frem den britiske forfatteren George Bernard Shaw som et eksempel på endring i avisenes musikkritikk mot 1900-tallet. Shaw skrev musikkføljetonger i de britiske avisene *The Star* og *The World* (1889 – 1894), tekster som gikk vekk fra den etablerte tyske kritikktradisjonen der estetikk, filosofi og analyse stod i sentrum. Shaw skrev lett og ledig, ikke for innvidde musikkjennere, ikke engang for spesielt musikkinteresserte, men for alle. «Fast besluttet på å få børsmeklere til å interessere seg for kunsten, ga han avkall på akademisk sjargong og avskaffet en gang for alle all gjengs analytisk praksis,» skriver Robert Anderson om Shaw i Oxford Music Online (Anderson 2013 [online]). Arnfinn Bø-Rygg mener musikkføljetongene førte til en sterk «nivellering» av musikkpublikumet og en demokratisering av musikkkritikktillegnelsen, ved at den gjerne var skrevet på en «retorisk, ikke-resonnerende måte som skulle sikre en bestemt effekt hos leseren, intellektuelt og følelsesmessig» (Bø-Rygg 1980:10).

Dermed øker skillet mellom de analytiske, akademiske kritikkene, og avisenes mer «folkelige» synsinger, og aviskritikkens fokus flyttes fra verk til fremførelse (Larsen 2008a). Utviklingen var ganske naturlig, for da mange av avisene, konsertsalene og publikummerne valgte et konservativt musikk-syn under fremveksten av moderne musikk på begynnelsen av 1900-tallet, førte det også til at konsertsalene og avisene og publikum beskjeftiget seg med konservativ, «gammel» musikk, og kritikken av den nye musikken i større grad måtte utfolde seg i magasiner for spesielt interesserte (Bujic 2013 [online]). I mange konsertsaler ble det heller spilt Beethoven om igjen enn nyskrevet musikk, og avisene skrev følgelig om musikkverk som allerede var blitt behørig behandlet av kritikere. Den store forskjellen mellom to konserter ble dermed fremførelsen, som med dette fikk en mye mer sentral plass i musikkritikkene enn tidligere.

Utenfor avisspaltene er den tyske musikkritikeren Theodor W. Adorno heller ikke å komme utenom, med sin enorme påvirkningskraft og spesielt viktige rolle i å behandle den nye musikkens filosofi, og spesielt musikken fra den 2. wienerskole i 1920- og 30-årene (Bø-Rygg 1980:13). Noe av Adornos kulturkritikk begynte mot populærmusikalsk slagerproduksjon på tredvetallet, etter hvert anså han alle sjangre, både «høy»- og «lavkulturelle», som like involvert i den kommersielle kulturindustrien, der økonomisk vinning er hovedmotoren for fremdrift (Adorno 1991 [1947, 1969]; Widestedt 2001). Widestedt peker på hvordan selv kritikken og de estetiske vurderingene styres av det kommersielle systemet:

I den kommersialiserade musikvärlden hänger allting ihop med vartannat: konserter kan ses som ett slags event-marknadsföring för nyttkomna eller kommande skivor, och konsertturnéer är ett led i den internationella lanseringen av såväl okända som megakända artister – man kan säga att det är det kommersiella systemet som tilldelar musiken dess värde genom att uppmärksamma den. Detta innebär inte bara att marknadsvärdet föregår det estetiska värdet, utan också att marknadsvärdet är en förutsättning för att ett hållbart estetiskt värde ska kunna formuleras. Det kommersiellt fristående estetiska värdesystemet har således kollapsat, och med det den självständiga musikjournalistiken – eller? (...). (Widestedt 2001:84)

Er man pessimistisk anlagt kan det være vanskelig å se for seg at den journalistiske musikkritikken skal kunne ha noen annen funksjon i dette systemet enn som forbrukerveiledning og en del av en utvidet markedsføring. Widestedts undersøkelser viser at det er denne retningen avisene mot slutten av 1900-tallet har tatt: færre konsertanmeldelser, mer plateanmeldelser og forhåndsstoff. Utviklingen har foregått

lenge, og med Habermas sine begreper er det en forskyvning fra et diskuterende, argumenterende «kulturresonnement» til «kulturkonsum».

Sørbø peker på det samme i sin behandling av kulturjournalistikk i boken *Offentleg samtale*, og bruker Habermas' terminologi «borgerlig» og «reføydal» om offentligheten: ifølge Habermas har kulturjournalistikken i den reføydale offentligheten sluttet å være en aktiv deltager i «resonnementet omkring samfunnet», slik det er i en borgerlig offentlighet (som jeg har beskrevet den i de foregående avsnittene), og blitt til det Sørbø kaller «panegyrisk lovsang» for kultur generelt – av mange ulike årsaker, sosiale og historiske (Sørbø 1993). For Habermas gjelder reføydaliseringen offentlig samtale generelt, og kommer av sammenblandingen av det private og det offentlige gjennom fremveksten av vedferdsstaten – der hvor borgerne tidligere kunne diskutere offentlige anliggender uten å involvere egne private interesser (disse var styrt av markedskreftene og trengte ikke diskuteres i offentligheten), integreres offentlige og private tjenester i samfunnet og fører til en gradvis transformasjon av «public opinion» til «publicity» (se også Habermas 2005 og Sørbø 1991).

Kritikkens funksjon som direkte produktreklame er åpenbar. Men i vår kulturelt mangfoldige tid, der publikum ikke lenger er en homogen enhet, men et mangfold av grupper med ulike interesser, fungerer kritikken også som interessereklame. Dette henger sammen med bruddet mellom kultur og samfunn, autonomiseringen av kunsten, og isoleringen av kunsten fra resten av samfunnet, problemer Peter Bürger diskuterer i sin bok *Om avantgarden*. Sørbø beskriver fenomenet slik: «... kunsten blir selvstendiggjort, han mistar den integrerte funksjonen frå resten av samfunnet som han hadde hatt både i det førmoderne samfunnet og i den tidlege fasen i nasjonalstaten» (Sørbø 1991:140-141). At kunsten skal være selvstendig er et mantra vi liker å gjenta i dagens kulturliv, men effekten av det er også at kunsten betydning for samfunnet for øvrig reduseres. Som eksempel kan man til sammenligning kan man se på det tette forholdet mellom kultur og politikk i Norge store deler av 1800-tallet, da politisk og kulturell identitet var to sider av samme sak, nemlig nasjonsbyggingen (Sørbø 1993:141). De litterære eksemplene er allment kjente, som språkstriden rundt Wergeland og Welhaven – hva er den rette måten å skape nasjonal litteratur, eller språk på? Et slikt tett bånd mellom kultur og politikk finnes knapt i dag. Men



oppmerksomheten rundt det nasjonale har gjort at musikken også har hatt stadig tilbakevendende samfunnsfunksjon i Norge, til langt ut på 1900-tallet. Det nasjonale holdt et godt grep om musikklivet i Norge gjennom hele første halvdel av 1900-tallet (Grinde 1993:210), og også noe etter 2. verdenskrig. Diskusjonen om hva slags musikk Norge skulle ha, var en politisk og kunstnerisk diskusjon på samme tid, som skapte opphetet debatt (se mer om dette under «Musikkritikk i Norge»). Men når også det nasjonale slipper taket etter krigen, har ikke lenger musikken noen åpenbar samfunnsfunksjon,. Dette preger også kritikkene: Det er for eksempel lite av mellomkrigstidens heftige argumentasjoner å finne i anmeldelser i denne undersøkelsen. Sett i sammenheng med den voksende interessen for andre musikkuttrykk, og det utvidede kulturbegrepet, er det tydelig at selv om kunsten og musikken er autonom, blir dens betydning i samfunnet (og offentligheten) marginalisert, og musikken – kanskje særlig samtidsmusikken – blir mer og mer en spesifikk kulturell interesse på linje med matlaging, broderi eller turgåing, som avisredaksjonene dekker etter egne interesser, og den antatte leserinteressen. Dette er naturligvis en forenklet fremstilling; det er en komplisert utvikling som preger den moderne medieverden generelt. Men i et slikt perspektiv er kulturjournalistikken først og fremst et innlegg i kampen om oppmerksomhet. Fordi kultur og samfunn ikke henger sammen i offentligheten på samme måte som de gjorde før, må kulturjournalistikken hele tiden insistere på at kulturen fortsatt er viktig (Sørbø 1991:145). At dette fører til problemer for kulturjournalistikken generelt er klart: forhåndsomtale av plater og produkter og kjendisvinklinger tar oss langt vekk fra et offentlig ordskifte der argumentasjon styrer noen opinion. Selv kritikker og anmeldelser får funksjon som interessereklame. I sin omtale om norske kritikker i dagspresse, skriver Sørbø at selv om sjangeren tillater en kritisk og resonnerende form, grenser likevel de fleste norske aviser, med sine terningkast og julegave-guide-tendenser ofte mot ren panegyrikk, «en total resignasjon overfor det verste i den nyfødte offentligheten» (Sørbø 1993:146).

Om man likevel skal si at det fortsatt finnes en »kulturresonnerende« kritikk, for å bruke Habermas' ord, vil man sjelden finne den i dagsavisene, men kanskje i akademisk forskning og tidsskrifter. Både 1800-tallets grundige analyser, løpende musikkføljetonger og nasjonalt engasjement for eller imot en musikkstil, er for lengst borte fra avisene. Men både Larsen og Widestedt peker på hvordan akkurat

konserteranmeldelser, som fortsatt skrives, har en spesiell posisjon, litt i utkanten av de styrende, kommersielle rammene. Larsen ser moderne konsertkritikk som en del av avisens «uendelige krønike», som en nyhetssak som rapporterer at «dette har skjedd», men Widedstedt går lenger. Fordi musikken på en konsert er borte i det øyeblikk konserten er over (med mindre den tas opp), og i mindre grad er et kommersielt produkt i samme forstand som en plate eller en bok, kan en konsertanmeldelse sies å «opprette en slags frisone vis-à-vis det kommersielle systemet,» skriver hun (Widedstedt 2001:84). Slik kan konsertkritikken både inneholde innslag som peker mot en kommersialisering av sjangeren, og innslag som tyder på det motsatte.

## 1.2 Musikkritikk i Norge

I en relativt kort nasjonal kunstmusikkhistorie, som på sett og vis ikke strekker seg lenger tilbake enn til midten av 1800-tallet, er heller ikke den norske musikkritikkhistorien særlig lang. Arnfinn Bø-Rygg og Sverre Edvardsen skrev i Ballade tidlig på åttitallet en artikkelserie om musikkritikk, og det følgende er bygget på deres artikler, Jo Bech-Karlsens bok *Kulturjournalistikk* (1991), Nils Grindes *Norsk musikkhistorie* (1993), oppslagsverkene *Norges musikkhistorie* (2000/2001), og *Vestens musikkhistorie* (2012), samt mine egne observasjoner fra innsamlings- og analysearbeidet i denne oppgaven. Jeg benytter dessuten anledningen til å gå litt nærmere inn på enkelte problemstillinger knyttet til utviklingen av musikkritikken de seneste tiårene, nemlig bevegelsen vekk fra 50-tallets positivistiske tilnærming, tabloidmedienes fremvekst og endringer i anmelderens rolle.

Opplysningstidens meningspresse fant sin vei også til Norge midt på 1700-tallet, og den første norske avisen var Norske Intelligenz-seddel, grunnlagt i 1763. Men de første avisene var ikke særlig samfunnsengasjerende eller kulturresonnerende. Ifølge Jo Bech-Karlsen (1991) var det Henrik Wergeland som dro i gang den journalistiske, opinionsdannende norske pressen – etter trykkefriheten fra 1814, den daglige utgivelsen av liberale Morgenbladet fra 1829, det politiske engasjementet i 1830-årene og den kulturelle oppblomstringen i 1840-årene. Den kritiske, analyserende og argumenterende kulturjournalistikken vokste frem med Aasmund Olavsson Vinje (Drammens Tidende og Dølen, mellom ca. 1850 og 1870), og senere Bjørnstjerne

Bjørnson (Norsk Folkeblad, Dagbladet, m.fl, siste halvdel av 1800-tallet).

Teateranmeldelsene kom med opprettelsen av Christiania Theater i 1827 – 28 og konsertanmeldelsene en tid senere (Voldsdal 2006:25). Johan Grieg, Edvard Griegs eldre bror, skrev musikk anmeldelser for Bergens Tidende fra 1868, og Valborg Elise Platou, også ansett som Norges første kvinnelige journalist, skrev blant annet kunst- og musikk anmeldelser for Bergen Contours Efterretninger fra 1869 (Bech-Karlsen 1991:37,41).

I første halvdel av det 20. århundret var det norske musikklivet preget av en konservativ og nasjonal holdning – i hvert fall sett i forhold til resten av Europa (Grinde 1993:210). Det betyr ikke at Norge stod helt uten eksempler på mer moderne og internasjonale uttrykk – Nils Grinde trekker frem Alf Hurum som impresjonist, Arvid Kleven som en tidlig modernist, den helt selvstendige Fartein Valen, og Pauline Hall, som først var knyttet til impresjonismen, senere neo-klassisismen. Likevel var det ikke nok til å egentlig utfordre den nasjonale linje, som, med en del neoklassiske trekk, stod sterkt helt frem til 1950-tallet (Grinde 1993:211) – styrket i perioder av for eksempel Olavsjubileet i 1930, og gjenoppbyggingsfasen etter 2. verdenskrig.

Også kritikken var preget av en denne konservative nasjonalismen. Musikkmiljøet var dessuten lite, og kritikerne var gjerne selv komponister og musikere. Sverre Edvardsen (1980) tegner et bilde av musikkritikken i mellomkrigstiden som et uttrykk for motstand mot den internasjonale modernismen, og nevner som eksempler finnen Georg Schnéevoigt (som dirigerte Filharmonisk Selskaps Orkester fra 1919-1921), komponistene David Monrad Johansen, og Per Reidarson (mangeårig kritiker i Tidens Tegn, Arbeiderbladet, og under 2. verdenskrig Nasjonal Samlings partiavis Fritt Folk), og komponist og pianist Trygve Torjussen. Disse stod som representanter for det norske og/eller det konservative, og leverte krasse kritikker mot internasjonalt eller modernistisk orienterte komponister som Arvid Kleven og Fartein Valen på 20-tallet. I Pål Bues magisteravhandling *Nasjonale ideologier i norsk musikk på 1920-tallet* (1974), gis det flere eksempler på det vi må kalle uforbeholden slakt av Kleven og Valen. Trygve Torjussen skriver blant annet om Arvid Klevens *Symfonisk Fantasi* i 1926 at den er som «et misfoster (...) av sterkt degenererende bløddyrart (...). Det var ufyselig stygt at se til, og naar professoren (dirigent Schnéevoigt) klemte på det, ga det en lyd som gjorde ondt

i trommehinderne og fik haarene til at reise sig paa ens hode» (Torjussen sitert i Bøe 1974:55). At Fartein Valen manglet anerkjennelse i både media og musikklivet ellers eksemplifiseres ved Per Reidarsons kritikk av *Ave Maria* i 1923:

Et orkesterparti som i daarlig Max Reger-stil bestod av toner som uten maal og med laa og luret og lumret op og ned lik maneter i grumset vand. Et sangparti hvis toner aldrig visste om de skulde gaa op eller ned, og derfor somoftest blev liggende på skjæve og ule, himlen maa vide paa hvad. (...) Det var vel neppe [Haldis Halvorsens] skyld at det lød som om hun mjauet og gol. (...) det hele virket pinlig, flaut, latterligt. (Reidarson sitert i Bøe 1974:57)

Blant de relativt få kritikerpersonlighetene som stod i kontrast til denne nasjonale holdningen var Hjalmar Borgström og Pauline Hall. Både som anmelder for Dagbladet (1934-42 og 1945-56) og komponist var Pauline Hall langt mer internasjonalt orientert og svært opptatt av ny musikk; hun satt i styret i komponistforeningen i organisasjonens tidlige år (fra 1920), og var blant annet med på å stifte foreningen Ny Musikk i 1938 (Vollsnes 2000:54). Hun gikk dessuten hardt ut mot den nasjonale holdningen ved flere anledninger. Mest kjent er kanskje utbruddet David Monrad Johansen og den nasjonale holdningen i en artikkel i boken *Vår tids kunst og diktning i Skandinavia* fra 1948. Ved å kalle oppfatningen av kirketonearter og parallell stemmeføring som urnorske musikktrekk for «en storartet misforståelse» (Hall i Vollsnes 2000:127), peker hun her på at det er mer internasjonal påvirkning i den «nasjonale» musikken fra 30-tallet enn mange likte å tro. Kanskje er altså fremstillingen av Mellomkrigs-Norge som en nasjonalromantisk bastion ikke helt riktig. I tillegg til de ovennevnte komponistene (Hurum, Kleven, Valen og Hall) som i ulik grad gikk mot strømmen, finnes det eksempler musikk der tematikken er nasjonal, men stilene og teknikkene er mer internasjonalt orientert, gjerne impresjonistisk eller neo-klassisk. Både Hjalmar Borgström og Pauline Hall peker på dette hos Monrad Johansen i anmeldelser fra henholdsvis 1919 og 1939:

[Monrad Johansen] har helt forandret sig og er nu gaaet i skole hos de vesteuropeiske impressionister. Og lad meg tilføie: jeg tror det har været ham til gavn; thi han har med bragt saa meget af selvstændig talent og opfatning, at han ikke kan betegnes som nogen kritikløs efterligner.» (Borgström i Vollsnes 2000:97)

Det er gjort mye vesen av arbeidenes angivelig urnorske karakter. Komponisten må da finne seg i at hans verker blir gått grundig etter i sømmene. Bortsett fra et par vakre små avsnitt hvor fiolinene fører ordet og hvor det klinger av norsk folketone, er «Birgindu» et likeså sørgelig kapittel som de andre arbeidene Tveitt har fått opp i høst. «Birgingu»s melodiske stoff tilhører den samme orientalske familien som de store temaene i «Baldurs draumar», og det skinner igjennom den rytmiske kamuflasje. Og ellers roper verket høyest om Stravinsky, det gjelder rytmebehandling, linjeføring og selve det orkestrale klangbilledet. «Petrusjka» og «Le sacre du printemps» klinger igjennom så sørgelig ofte. (Hall i Vollsnes 2000:127)

Når det gjelder årene etter krigen, kommer vi også inn på det jeg selv har samlet inn av materiale. Diskusjonen om det «nasjonale» legges etter hvert bort – selv om for eksempel Klaus Egge var med på å vektlegge det nasjonale uttrykk også i den første etterkrigstiden (Vollsnes 2000:104). I det tidligste materialet fra min undersøkelseundersøkelsen, fra 1959 og 1960, finner jeg for eksempel ingen tilfeller av at Arne Nordheim kritiseres for manglende nasjonalfølelse i sin komponering. I stedet må kritikerne forholde seg til den nye moderne musikken – tolvtoneteknikker, klangflatekomposisjoner og elektronisk instrumentering og eksperimentering, både på konserter med ny norsk musikk (for eksempel av yngre norske komponister som Finn Mortensen, Egil Hovland, Finn Arnestad og Arne Nordheim), og konserter med internasjonal samtidsmusikk i regi av for eksempel foreningen Ny Musikk.

Det er vanlig å snakke om en motsetning mellom modernister og tradisjonister på denne tiden – hvor modernistene er blant andre de ovennevnte komponistene, og tradisjonistene er de mindre eksperimentelle, som Johan Kvandal, Conrad Baden og Edvard Fiflet Bræin (Vollsnes 2001:126). Denne motsetningen kommer til en viss grad til uttrykk også i kritikkene i denne undersøkelsen. På den ene siden har vi enkeltanmeldere som direkte motsetter seg det som ikke er tonalt, harmonisk og tradisjonelt (som for eksempel Dag Winding Sørensen i Aftenposten), og anmeldere som stiller spørsmål ved hvorvidt de som tradisjonelt skolerte musikkkritikere har den kunnskapen de trenger for å levere verdifulle kritikker av den nye musikken. På den andre siden står positivt innstilte komponist-kritikere, som Pauline Hall, Finn Mortensen, Kåre Kolberg, og til dels også Johan Kvandal og Magne Hegdal, som alle på forskjellige måter omfavner det nye i Nordheims musikk.

Samtidig er ikke dette bildet heller helt entydig. Johan Kvandal omtales i Norges musikkhistorie som en av nettopp tradisjonistene (Vollsnes 2001:122-123), mens Finn Mortensen så absolutt ble regnet som moderne. Samtidig fungerte også Arne Nordheim selv som kritiker – og var selv ikke bare positiv til alt som var nytt. Bildet er altså komplekst, og det som i mellomkrigstiden var mye mer steile «fronter» mellom retninger innen musikken, ser ut til å være i ferd med å viskes ut. Selv om for eksempel både Arne Nordheim og Finn Mortensen begge fikk negative kritikker av anmeldere på begynnelsen av 60-tallet (Mortensen også tidligere), er det ikke på langt nær i så

aggressive og nådeløse ordelag som eksemplene med Arvid Kleven og Fartein Valen nevnt over.

Denne «nedkjølingen» av kritikkene kan ses i lys av flere ting. Et viktig perspektiv er den positivistiske filosofien som preget forskningen og musikkvitenskapen, og som også henger sammen med modernismen som kunstnerisk retning (Nesheim 2012:76). Som Joseph Kerman beskriver i sin artikkel *How We Got Into Analysis And How To Get Out* (Kerman 1980), hvordan analysen i tiden etter 2. verdenskrig stod i en liksom-objektiv særstilling overfor til kritikken – mens kritikken lot en subjektiv vurdering komme frem, skulle analysen tilsynelatende være en mer vitenskapelig aktivitet:

... analysts have avoided value judgments and adapted their work to a format of strictly corrigible propositions, mathematical equations, set-theory formulations and the like—all this, apparently, in an effort to achieve the objective status and hence the authority of scientific inquiry. Articles on music composed after 1950 in particular, appear sometimes to mimic scientific papers in the way that South American bugs and flies will mimic the dreaded carpenter wasp. (Kerman 1980:313)

Selv om ikke musikkanmelderne flest fra 50- og 60-tallet var forskere eller musikkvitere med en bevisst formalistisk tilnærming, var de antagelig ikke upåvirket av den positivistiske holdningen. Tiltroen til moderne vitenskap, teknologi og framskritt preget hele samfunnet (Guldbrandsen 2012:284), og det er ikke utenkelig at det kan ha vært med på å skape en langt mer nøktern tone i aviskritikkene enn det man hadde sett før. På samme måte kan den gradvise avløsningen av positivismen, og bevegelsen mot en langt åpnere, fortolkende tilnærming (Nesheim 2012:76) også ha fått utslag i aviskritikkene.

To momenter til må trekkes frem i denne korte fremstillingen av musikkkritikken i siste del av forrige århundre – nemlig tabloidavisenes utvikling, og populærmusikkens økende dominans. Det første har påvirkning på musikkkritikken ved at tabloidformatet og sensasjonsavisens inntog på 70-tallet førte til mer forbrukerrettet journalistikk, og mindre plass til innsendte innlegg, samfunnsdebatt og kritikk (Bech-Karlsen 1991). Kulturdekningen og kritikkenes plass i avisene har åpenbart forandret seg med dette, og i en utredning på oppdrag for Norsk kulturråd, undersøkte Cecilie Wright Lund nettopp kritikken og kulturstoffets rolle i dagspressen i år 2000. I utredningen sammenligner hun blant annet antallet kultursaker, deriblant kritikker, i Dagbladet og Aftenposten fra året 1975/1976 og 1998/1999, og finner at mengden kritikk er

forholdsvis lik<sup>2</sup>. Hun har imidlertid ikke skilt mellom sjangre innad i kritikkene – men kanskje er det der den største endringen har skjedd. Fra 1975/1976 til 1998/1999 finner Lund en dobling i antallet musikk saker generelt (alle artikkeltyper) – men fordelingen av musikk sjangre innad i dekingen snudde: Klassisk/samtidsmusikk dominerte hennes utvalg fra Aftenposten i 1975/1976 med 23 artikler, mens pop/rock hadde 4, og jazz ingen. Innenfor musikk dekingen betyr det altså 89 prosent klassisk/samtidsmusikk. I 1998/1999 var det omvendt, pop/rock fikk 22 oppslag, jazz 5, og klassisk/samtidsmusikk 11 – altså nede i 30 prosent (Lund 2000:101). Også Dagbladets fordeling har endret seg: i det første utvalget var fordelingen omtrent lik som i Aftenposten, mens i 1998/1999 var klassisk musikk-dekingen nede i 18 prosent, og pop/rock hadde økt til 74 prosent.

Selv om mengden av kulturstoff og musikkritikk ikke er gått ned i Dagbladet eller Aftenposten i disse tiårene, har det altså i denne perioden skjedd endringer i fordelingen av stoffet sjangermessig – både Dagbladet og Aftenposten har gått mot å prioritere begivenheter og verk som har det største publikumet (Lund 2000:105). Lund peker dessuten på en funksjonsendring i kulturjournalistikken: ifølge hennes undersøkelser viser norske kulturseksjoner en «endring fra en verdiorientert kulturdekning, med vekt på dannelseskulturen og tradisjonelle kunstformer og refleksjon rundt kunstneriske uttrykk, mot en mer forbrukerveiledende og konsumrettet deking» – en trend man har funnet i de store europeiske avisene, som Norge også følger etter (Lund 2000:104). Lund tar for øvrig også for seg kvaliteten på argumentasjon i kritikkene, og skiller mellom analytiske, nyanserte kritikker, kritikker med overfladisk vurdering, forbrukerveiledning og panegyrikk/slakt – og finner at musikk har den laveste andelen analytiske og nyanserte kritikker av alle kultursjangrene (Lund 2000:64).

Det er lett å lage forfallshistorier med slikt i mente: Habermas' svartmaling av det nyføydale, Sørbøs karakterisering av kulturjournalistikk som «panegyrisk lovsang», oppmerksomheten rundt det salgbare og romantiseringen av dannelseskulturen i tidligere tiders kulturseksjoner. Men er kulturdekning og kritikk i media de siste tiårene

---

<sup>2</sup> Faktisk finner hun at antallet kritikker i Dagbladet har økt noe – fra å utgjøre 16 prosent av kulturstoffet til 18. I Aftenposten synker det noe, fra 27 til 23 prosent (Lund 2000:89-90).

bare en sørgelig forfallshistorie? Peter Larsen har gjort en noe mer spesifikk undersøkelse, med stikkprøver av musikkdekningen i Aftenposten, Dagbladet og VG i 1960, 1980 og 2000 (Larsen 2008b). Han mener å se at kritikkene fra 1960 er langt mer belærende, refsende og tidvis irrettesettende overfor publikum enn det kritikkene i 1980 og 2000 er, med for eksempel kommentarer om at publikum ikke kjenner sin besøkestid fordi en konsertsal bare var halvfull, og generelle kulturpolitiske meninger om behovet for institusjoner som Ny musikk.

Det bildet som trer frem i tekstene [fra 1960], er at den implisitte forfatteren er en slags paternalistisk, lett autoritær kulturpolitiker hvis formål er å promotere musikk i all alminnelighet samt, spesielt i anmeldelsene, å oppdra – og for Aftenpostens vedkommende – også irrettesette leseren. (Larsen 2008b:161)

I et slikt perspektiv er vil det for de fleste ses på som et klart fremskritt for kritikken, når de senere stikkprøvene viser kritikkene som «betydelig mer kritisk diskuterende og vurderende» (Larsen 2008b:157). Larsen skriver følgende om dette bildet:

Som det er fremgått, synes analysene av stil og henvendelsesformer i de norske stikkprøvene nærmest å dementere forestillingene om at avisenes kulturdekning tidligere var basert på dannelsesorientert, argumenterende vurdering av høykulturelle fenomener. De utvalgte tekstene peker mer i retning av at det er skjedd en endring i holdningen til både stoff og leser, tydeligst i kvalitetsavisen [Aftenposten], der den paternalistisk belærende stilen er forsvunnet i de senere stikkprøvene, og er blitt erstattet av en mer nøktern og saklig fremstillingsmåte. (Larsen 2008b:163-164)

Flere undersøkelser har også tatt for seg ulike kvaliteter, kriterier og kjennetegn for musikkanmeldelser de siste årene. Sirpa Koiranens doktorgradsarbeid *Språk, musik och kultur* (1992) tar for seg hvordan språket i anmeldelser av forskjellige sjangre speiler ulike kulturelle verdier i svenske dagsaviser, og Anne-Marthe Voldsdal har undersøkt fordeling av diskurstemaer og forskjeller i språklig utforming mellom sjangre i et utvalg norske aviser (2006). En fordypningsoppgave fra journalistutdanningen i Oslo har gjennom intervjuer av norske musikkanmeldere utarbeidet seks kriterier for hva de mener er god musikkritikk (Kydland og Sætren 2006). I min oppgave er det imidlertid ikke ment å ta stilling til om kritikkene er kvalitetsmessig gode eller dårlige, men å se på forskjellige sider av kritikken som tekst, der de er relevante for hvilket syn på Nordheim som legges fram. Selv om det er synet på Nordheim i anmeldelsene som er hovedfokus i denne oppgaven, vil det være med referanse til generelle sider ved norsk musikkritikk siden 60-tallet.



## 1.3 Arne Nordheim og media

I en oppgave om kritikkene av Arne Nordheims musikk er det naturlig også å nevne Nordheims eget virke som kritiker. Han var nemlig også en aktiv skribent, først for Morgenposten (1959 – 1963) og siden for Dagbladet (1963 – 1970). Selv om Nordheim skal ha produsert mellom tre og fire hundre artikler bare i Dagbladet (Edvardsen 1981) og var anerkjent også som en sterk skribent og meningsytrer i musikklivet ellers (Aksnes 2013 [online]), er ikke tekstene blitt særlig omtalt verken akademisk eller journalistisk i ettertid. Ballade utga imidlertid en spesialutgave med Arne Nordheim som tema (Ballade 1981/2-3), hvor Sverre Edvardsen har en kort artikkel om Nordheims virke som skribent.

Som nevnt møtte den nye, modernistiske musikken motstand i Norge, noe Nordheim som eksperimentell komponist selv også må ha merket. Naturligvis speiler Nordheims artikler hans egne holdninger til ny musikk, og det kan ofte se ut som om han, når han skriver, til dels driver et pedagogisk formidlingsprosjekt for å fremme samtidsmusikken – og et relativt vellykket sådan. Nordheim skriver godt om den moderne musikken, med treffende metaforer og levende beskrivelser. Samtidig er han ikke ukritisk, og presenterer ikke noe som godt bare fordi det er nytt. Om Alfred Jansons musikk til balletten «Mot solen» skriver han:

Når Alfred Janson komponerer driver han på med en nedsmelting og forenkling av de musikalske elementer. Han har en enestående evne til å kunne frigjøre en betydelig emosjonell styrke ved hjelp av små valørskiftninger i klang, rytme og melodiske linjer. Umerkkelige endringer i en tones klangkvalitet kan i Jansons musikk avleses som spenningsskapende byggetrinn i en komposisjonsmåte som i vesentlig grad utvikles som bølgeformasjoner. Langsamt stigende klangkomplekser flyter i hverandre og avløser hverandre i vennlige og letthørte musikalske situasjoner. (Nordheim i Edvardsen 1981:30)

Her er Nordheim pedagogisk og informativ på en positiv måte. Men han kunne være like informativ med kritisk fortegn, som i dette utdraget fra en tekst om et operaevenement i Hamburg sommeren 1964:

For kjedelig var det. På den ene side Giseler Klebes stil med en musikalsk askese som til å begynne med virket tiltalende, men som etter ganske kort spilletid omdannes til tørt og livløst klingende stoff. På den annen side Hans Werner Henze som med overmettede partitursider og gammelmodige emnevalg lar nye ører og øyne uberørt i salen – til tross for lydstyrke og grandios scenisk utfoldelse. «Der Prinz von Homburg» er en kulinarisk stillstandsopera hvor dramatis-personae lider under konstant mangel på scenisk mosjon og hvor stemmene dessuten er så godt skjult i orkesterklanger at man hele tida spør hva der er mannen egentlig vil si. (Nordheim i Edvardsen 1981:31)

Nordheim var dessuten også en aktiv debattant som fokuserte på vidsyn og toleranse overfor nye og unorske impulser, og engasjerte seg skrivende i alt fra holdningen til europeisk musikkpåvirkning til konkrete saker som Rikskonsertenenes rolle på sekstitallet. At han var en sterk skribent var ikke noe han trengte å bevise, men kanskje spesielt i talen for Festspillene i Bergen 1978 gjorde han nettopp det. Talen ble gjengitt i flere av landets aviser under tittelen «Det ensomme spill». Den er svært godt skrevet, «gnistrende» ifølge VG, og handler om formidlingen av musikk, både å skape den og å oppleve den, er en ensom sak:

Og selv om det er mange av oss her og nå, så vil det alltid, både her og nå såvel som hvor som helst, før og etter oss være en ensom handling å gi et kunstnerisk uttrykk en levende og gyldig form, og å løfte det ut av entydighetens hengemyr. Også det å motta det musikalske uttrykk gjør vi hver for oss og alene – selv om vi altså velger å gjøre det sammen: oppleve i flokk og følge. Det er jo slik blant annet festspill blir til.

Men ikke ensidighet nå – ikke bare snakk om musikk i denne ferske hall som bærer en kjær kollegas navn. La oss verne også om bilder og ord: Bilder, hva med bildene: Bildene er ensomme de også der de kommer oss imøte. Og ordene da: Ordene er også ensomme; sammen og hver for seg er ordene ensomme når de forlater skrivebordets lunhet og slår ned i leseren for å vandre omkring i hans erfaringsrom og i tankens korridorer.

Hver for seg og sammen er ordene, bildene og tonene alene med hver og en av oss: Vi når vi skaper ord, bilder og toner, og vi når vi er på den andre siden og tar i mot. (Utdrag fra Nordheims tale ved åpningen av Festspillene i Bergen 1978, som gjengitt i VG 25. mai 1978)

Nordheims gode forhold til media er omtalt av flere som en medvirkende årsak til at han har fått den svært fremskutte posisjonen han har som komponist. Å være både en tidvis svært kontroversiell komponist, anerkjent kritiker, høyt profilert organisasjonsmann i Ny musikk, Norsk komponistforening og TONO, og engasjert i musikkpolitiske spørsmål har holdt oppmerksomheten rundt ham varm lenge. Kombinert med hans evne til å formulere seg treffende og siteringsvennlig, har Nordheim hatt god tid og mange anledninger til å være med på bygge opp mytene rundt seg selv. Erling Guldbrandsen skriver i sin omtale av *Stormen* fra boken *Et eget århundre*:

Arne Nordheim har selv eksellert i rollen som ung rabulist i det provinsielle norske musikklivet på 60-tallet, og har bevisst bygget seg opp et offentlig image fra tidlig av, lenge før slike strategier ble kjøpt opp av firmaer i næringslivet. Etter "kuppet" av foreningen Ny Musikk i 1959 (sammen med Finn Mortensen, Egil Hovland og Kjell Bækkelund) profilerte Nordheim seg som avantgardist i en forskrekket norsk offentlighet. (Guldbrandsen 2005:110)

Også Ståle Wikshåland peker på dette «branding»-talentet i sin artikkel i Dagbladet i 2001, i forbindelse med Nordheims 70-årsdag:

Grunnsteinen i dette selvstiliseringens byggverk må ha blitt lagt den dagen Nordheim bestemte seg for å parere den private sårbarheten med frekhetens nådegave, som han også er rikelig utstyrt med.

«Er jeg ikke utrolig god?» var formelen for av-marginaliseringen av den nye komponisten, så uhørt i det norske at ironiens overlys ikke var til å skjule.

I hvert fall til å begynne med, før provokasjonens motbilder stivnet til et vanskelig gjennomtrengelig skall. Finslipt gjennom Nordheims tabloide formuleringsevne får vi derfor i disse dager de samme historiene, med den samme personlige vrien, gjengitt av journalister som føler at de endelig har kommet tett innpå mannen og myten.

Ikke siden Harald Sæverud har noen norsk komponist hatt bedre regi over sin offentlige image. (Wikshåland 2001)

Denne evnen til å håndtere media har antagelig vært medvirkende til at Nordheim har fått så mye oppmerksomhet i pressen som han har gjort. Det har også uten tvil vært med på å legge grunnlaget for de mytene og forestillingene om Nordheim som egenrådig kunstner geni, som preger en del av anmeldelsene, spesielt de senere årene. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 5 og 6.

## 2 Begreper

### 2.1 Modernisme

Varianter av ordet *modernisme*, som *modernist*, *modernismer*, *modernistisk* og *moderne* dukker opp i anmeldelsene gjennom hele denne undersøkelsen. Noen skriver om modernismen som estetisk retning, andre om moderne musikk generelt, noen kaller Nordheim for modernist i selskap med andre navngitte modernister, og noen hevder at Nordheim «tyr til modernismer» i musikken sin. Det virker som om det er bred enighet om at Arne Nordheim er modernist på en eller annen måte – enten i perioder, eller til en viss grad – men det er uklart hva kritikerne legger i begrepet. Det er for så vidt ikke så rart, for få kritikere har plass til å gjøre rede for sitt syn på ulike ismer i en avisanmeldelse, og sjansen er dessuten stor for at de ulike kritikerne hadde ulike forhold til begrepet – ordet modernisme blir forstått annerledes i 1960 enn for eksempel i 2011.

Modernismen som Nordheim trådte inn i rundt 1960 var relativt fersk i Norge, men den hadde allerede mange tiår med historie bak seg i Europa. Fra de radikalt nye retningene som for alvor ble satt i gang av Stravinskij, Debussy og Schönberg på begynnelsen av 1900-tallet hadde modernisme som musikalsk retning allerede rukket å bli tolvtonemusikk, punktmusikk, konkret musikk, serialisme, og avantgarde – for å nevne noe. Store fremskritt innen vitenskap, teknologi og industri, og fremveksten av positivisme, urbanisering og massekultur, førte også med seg idéen om fremskritt og et musikalsk språk som i større grad passet og reflekterte moderne tid, noe Adorno behandler utførlig blant annet i sin *Philosophie der neuen Musik* (1949). I tråd med dette skriver Grove Music Online: «Modernism is a consequence of the fundamental conviction among successive generations of composers since 1900 that the means of musical expression in the 20th century must be adequate to the unique and radical character of the age.» (Botstein 2013 [online])

Det er en vanlig oppfatning at modernismen, særlig etterkrigsmodernismen, med Darmstadts-skolen og serialismen i sentrum, representerer et brudd med det gamle, der komponistene (og andre kunstnere) var opptatt av å ta avstand fra tradisjonen og skape

et nytt språk for kunsten og musikken. Og for noen var nettopp det hovedtanken. Det kommer til syne for eksempel hos Darmstad-skolens serialister, som Boulez og Stockhausen, i førstnevntes uttalte ønske om å «bryte» med tradisjonen for å skape et helt nytt tonespråk, fritt for gamle tekniske og stilistiske «reminisenser fra fortiden» (Guldbrandsen 1997:31) og sistnevntes mål om å skape «nie erhörte Klänge» (Guldbrandsen 2012:290). Et slik krav om fremskritt vil for eksempel kunne inkludere Arne Nordheim for hans bruk av klangflateteknikker og elektrofon, samtidig som den vil ekskludere mindre åpenbart nyskapende retninger innenfor ny musikk, som for eksempel neoklassisisme. Men modernisme som fremskritt og utvikling trenger ikke bety at den ikke forholder seg til tradisjonen. Erling E. Guldbrandsen diskuterer dette i sin avhandling om Pierre Boulez (Guldbrandsen 1997), hvor han peker på at nettopp modernismens ønske om å bryte med tradisjonen, gjør at den står uløselig knyttet til den. Når denne radikale modernismen setter tradisjonen som en forutsetning for egen eksistens, bekrefter den også sin avhengighet av den. Sett på den måten er modernismen en villet videreføring, bearbeidelse, eller overskridelse av tradisjonen, hvor eksperimentering med helt nye tone- og formspråk er én mulig måte å gjøre det på. Men det vil også kunne inkludere moderate, for eksempel neoklassiske komponister, som åpent benytter seg av tradisjonen med det ønsket om å *overskride* den. Dette kan man også knytte an til Carl Dahlhaus' idé om flere musikkhistorier – det finnes flere modernismer. Modernisme trenger ikke først og fremst å være serialisme og tolvtoneteknikk, med andre teknikker og uttrykk som tilfeldige sidespor til dem, men kan inneholde flere parallelle modernismer, og flere modernismer i ulike tider (Guldbrandsen 1997).

Når modernismen så «oppstår» i Norge på 50-tallet, i en tid der brudd med tonal musikk fortsatt ble oppfattet som progressivt (Nesheim 2012:19), står den imidlertid i en ganske annen kontekst enn den gjør andre steder i Europa. Det er få norske komponister som følger opp de radikale modernistiske idéene over tid. Selv om enkelte komponister i rask rekkefølge tar i bruk flere av modernismens teknikker, som Finn Mortensens bruk av tolvtonemusikk, serialisme, aleatorikk og som Nordheims klangflatemusikk og elektrofon, etableres det ingen norsk modernistisk tradisjon. Kanskje er det fruktløst å prøve å samkjøre norsk modernisme med den internasjonale? På den annen side kan det ideologiske grunnlaget fortsatt være det samme; kanskje er

det verken de konkrete historiske omgivelsene eller de musikalske teknikkene som avgrenser modernismen. Et slikt syn trekkes også frem av Elef Nesheim i hans avhandling om Finn Mortensens musikk:

Felles for forståelsen av modernismen, uavhengig av tid og stil, er troen på den konstante utviklingen og orienteringen mot framskrittet, som ideologisk og estetisk forankring. Stilistiske uttrykk og komposisjonstekniske virkemidler vil imidlertid være i stadig forandring, avhengig av tid og miljø (...) Men ved å godta forståelsen av modernismebegrepet som «konstant stilistisk utvikling» oppstår umiddelbart barrierer mot å kunne gi stilistiske avgrensninger av modernismen. (Nesheim 2001:7)

Leser man dette bokstavelig kan en komponist i dag være like rendyrket modernist som man anså Webern for å være. Samtidig blir det også klart at Arne Nordheim på ingen måte var modernist gjennom hele sitt virke. Det er det nok også bred enighet om. At Nordheims klangbaserte verker fra 60-tallet og de elektroniske verkene rundt 1970 er nettopp nyskapende og framskrittsoverrettet både på estetiske og komposisjonstekniske plan er tydelig, mens senere verker, hvor han tar inn tonale og melodiske elementer, siterer seg selv og bruker «lånte» stiltrekk fra gamle tradisjoner, faller utenfor definisjonen. Dette sterke forholdet til tradisjonen peker også Nils Grinde på i sin behandling av Arne Nordheim i Norsk musikkhistorie (1993):

Det er ikke revolusjonært brudd med fortiden som er karakteristisk for hans modernisme. Hans musikalske språk er dypt rotfestet i den vesteuropeiske musikktradisjon, selv om uttrykksmåten kan virke, og har virket radikal. (Grinde 1993:270)

Dette er imidlertid linjer og trekk som kanskje er lettere å se for oss i ettertid enn det var for kritikere som skrev i 60-tallsmodernismens samtid. Dessuten har, som nevnt, diskusjonene rundt modernismens ideologier og mulige uttrykksformer ikke en naturlig plass i en kort aviskritikk rundt et enkelt verk. Kritikernes bruk av ordet modernisme forblir dermed veldig luftige og uklare – et problem for den som skal tolke teksten, enten det er en avisleser samme dag, eller en masterstudent femti år senere. I kritikken kontekst – den korte anmeldelsen skrevet ganske raskt etter for å bli lest av et bredt avispublikum – virker det som om ordet svarer mest til en folkelig oppfatning av hvordan modernistisk musikk treffer den gjengse lytter, en diskusjon som hadde gått i media i flere år før Nordheims musikk skulle anmeldes.

Modernisme, eller moderne kunst, både litteraturen, teaterverdenen og musikken skapte også sterke reaksjoner i mediene på både 50- og 60-tallet (Nesheim 2012). Når man snakker om at Arne Nordheim fikk motbør som ung, eksperimentell komponist, kom det naturligvis ikke bare av hvert enkelt nye verk som ble fremført, anmeldt og kalt

moderne eller modernistisk i avisene. Hele den «gryende modernismen», som Elef Nesheim kaller de siste årene på 50-tallet, skapte oppmerksomhet i pressen. ISCM-festivalen (International Society For Contemporary Music) ble avholdt i Oslo i mai 1953, og omtales som en viktig begivenhet for fremveksten av en norsk modernisme, der mange ukjente komposisjoner fra blant annet den 2. wienerskole og Darmstadt-influerte komponister som Hans Werner Henze og Karel Goeyvaerts førte til oppsikt og irritasjon blant publikum og kritikere, og ble en inspirasjon for norske komponister (Vollsnes 2001:108, Nesheim 2012:14). Når komponistforeningens konsert i anledning sitt 20-årsjubileum i 1958 presenterte musikk av Knut Nysted, Egil Hovland og Finn Mortensen, fikk det avisene til å konkludere med at «unge komponister har forlatt den nasjonale linje» (Nesheim 2012:35). Mer oppmerksomhet fulgte med det nye styret i foreningen Ny Musikk fra 1959. Med Finn Mortensen i spissen (nestformann fra 1959-61, formann fra 1961-64, før Arne Nordheim overtok fra 1964-66) fulgte de opp med å holde konserter med nyere internasjonal modernistisk musikk. På den ene side førte det til at det norske musikkmiljøet i mye større grad ble presentert for internasjonale strømninger og kunne la seg inspirere, og på den annen side til betydelig mediestøy og oppmerksomhet rundt foreningens aktivitet og ny musikk generelt. Spesielt kjent er den koreanske Nam June Paiks opptreden høsten 1961 i Statens håndverks og kunstindustriskole, der Paiks performance inkluderte å kaste erter på publikum, klippe slipset av Finn Mortensen og kaste seg selv i et badekar fylt med vann. Med avisomtaler i retning av «Avskyelighetens evangelium», «Såkalte musikk i eggerøre og badevann», «Dårekistekonsert for fulle mugger» var skandalen et faktum, og daværende formann Pauline Hall måtte forsvare denne begivenheten i media flere år senere.

Midt oppi dette stod Arne Nordheim. Som styremedlem i Ny musikk, og som en radikal komponist selv – klangflatemusikken som antydes i *Aftonland* og videreutvikles i *Canzona* og *Epitaffio* var uhørt i norsk sammenheng før<sup>3</sup> – etablerte han seg som en helt sentral del av den modernistiske bevegelsen i Norge på godt og vondt. For mange kan hans rolle i denne offentlige debatten ha ført til at Nordheim ble selve symbolet på hele

---

<sup>3</sup> Klangflateteknikken var også relativt ny i internasjonal sammenheng, og Elef Nesheim peker på det oppsiktsvekkende i at Nordheim så tidlig som i *Aftonland* – før Ligeti og Pendereckis klangkomposisjoner var kjent. Witold Lutoslawski arbeidet riktignok med klangmusikk fra midten av 50-årene, men Nesheim mener det er usannsynlig at Nordheim hadde hørt dem da han skrev *Aftonland* i 1957 (Nesheim 2012:59).

modernismen. Dette stemplet har hengt ved ham til langt utpå 80- og 90-tallet, med kritikere som fortsatt lar omtaler Nordheim som en «modernist» med overraskende romantiske trekk.

## **2.2 Noen andre begreper: romantikk, nyvennlighet og nyromantikk**

Også begrepene romantisk og ny-romantisk gjentas, med svært ulike betydninger i mange av kritikkene i denne undersøkelsen. En del anmeldere peker på romantiske trekk ved musikken som en måte å beskrive uttrykksfullhet på. I slike sammenhenger – og de opptrer ofte i denne undersøkelsen – virker det som om det er spesielt *ekspressive* kvaliteter kritikerne sikter til. Ikke helt sjelden tror jeg at kritikernes bruk av ordet romantisk rett og slett kan byttes ut med ekspressiv, og i slike tilfeller er ordet relativt uproblematisk. Det er klart at Nordheim ikke kan være romantiker i musikkhistorisk forstand – romantikken som epoke er over for lenge siden – men en modernist kan fint ha romantiske (i betydningen ekspressive) trekk ved sin musikk. Problemet oppstår når denne bruken av romantisk blandes med, og gjerne settes opp mot det modernistiske. Dette henger sammen med en (svært enkel) forestilling om modernistisk musikk som kjølig, skjematisk og intellektuell, og romantisk musikk som det motsatte – engasjerende, organisk og følelsesladet. Jeg tror imidlertid en del anmeldere spiller på denne forenklingen. Fordi en aviskritikk nødvendigvis må være relativt kort og konsis, kan det være kritikerne bevisst benytter seg av den forenklete motsetningen modernisme/romantikk nettopp for å overbevise skeptiske lesere om at «moderne» musikk ikke er så følelseskald og vanskelig som den skal ha det til. Det kompliserer imidlertid en lesers oppgave ytterligere, og skaper i noen tilfeller motsetninger mellom hva en kritiker prøver å si med et ord som «romantisk» (eller «modernistisk»), og hvilken holdning han selv virker å ha til begrepet. Mange av kritikerne er musikkforskere eller komponister selv, og det er veldig usannsynlig at de selv skulle ha så forenklete forhold til disse ordene. Problemet er bare at ved å spille på forenklingen er de med på å sementere den – og forsterker forestillingen av modernisme som kjølig «skrivebordsmusikk» og romantikk som varm, direkte kommunikasjon. Begrepene nyromantikk og nyvennlighet brukes også, men i noe klarere former. Når disse dukker opp ser det mer ut som forsøk på å sette navn på Nordheims utvikling, i



stedet for å peke på dem som motsetninger til noe moderne eller modernistisk. Vestens musikkhistorie beskriver retningene som en «orientering vekk fra musikalsk og historisk framtidstro, men også vekk fra modernismens kompleksitet» (Guldbrandsen 2012:301). Reaksjonen fant sted over hele Europa, hadde som mål å få musikken til å kommunisere bedre med publikum enn det modernismen og avantgarden hadde gjort, gjerne ved hjelp av tonale temaer, enkle akkorder og klare rytmiske strukturer (ibid., Nesheim 2012:73). Norges musikkhistorie karakteriserer Kolberg som den første nyvennlige komponisten i Norge, og forklarer hvordan den også fungerte som en overledning til nyromantikken:

For noen virket «nyvennligheten» for provoserende, den uttrykte seg gjerne gjennom en ironi som falt naturlig for Kolberg, men som var vanskelig å beherske av andre komponister. Men hovedtrekkene i de nye tendensene, reaksjon mot konstruktivismen, den konseptuelle komposisjonsteknikken og den atonale grunnideen, ble delt av de fleste. I stedet for å følge nyvennlighetens idealer, hentet mange komponister inspirasjon fra den før-modernistiske musikken, gjerne romantikken. Slik ble «nyromantikken» en ny dominerende retning for mange norske komponister. (Vollsnes 2001:132)

Kritikerne bruker begrepene litt forskjellig i forskjellige verker, alt etter hva de biter seg merke i. Generelt kan man si – og generelt sier også de – at det er Nordheims tidlige musikk som skiller seg ut som modernistisk, og at han etter hvert tar en nyromantisk vending. Nordheim har aldri drevet med tolvtonemusikk eller serialisme, men den tidlige klangflatemusikken, med bånd til Lutoslawski, Ligeti og Penderecki, elektrofonien rundt 1970, og eksperimenteringene med instrumentenes spillemåter, som i *The Hunting of the Snark* for trombone og *Spur* for akkordeon, er klart innenfor modernismen. Og den nyromantiske retningen som mange av kritikerne påpeker (enten ved bruk av ordet «nyromantisk», eller bare «romantisk») blir tydelig utover 70- og 80-tallet, med tydelig bruk av tonale og melodiske elementer og gjenbruk av eget materiale. Det er viktig å understreke at det ikke er denne oppgavens hensikt å skulle avgjøre hvorvidt kritikerne gjør rett eller galt i å kalle Nordheim for romantisk eller modernistisk, nyvennlig eller nyromantisk. Men å ha et bevisst forhold til begrepenes betydning er en forutsetning når man skal se på og forsøke å identifisere utviklingstrekk, likheter og ulikheter i anmeldelsene. En anmelders eneste redskap er ordene, og det er betydningen av disse, og hvordan de brukes, som kaster lys over utviklingen av synet på Arne Nordheims musikk i kritikkene.

## 3 Innsamling og metode

### 3.1 Innsamling

Materialet for denne undersøkelsen er anmeldelser av Arne Nordheims musikk, gjennom hele hans virke som komponist. Disse er tilgjengelige i forskjellig grad. De senere årenes aviser er digitalt tilgjengelige og søkbare gjennom nettarkivet Retriever.no, og store deler av utgivelsene til enkelte aviser er digitalt søkbare i Nasjonalbibliotekets voksende digitale arkiv. Ikke-digitaliserte publikasjoner er tilgjengelige på mikrofilm på Nasjonalbiblioteket.

Samlet vil jeg anslå at det finnes mange hundre anmeldelser av Nordheims musikk – hvis man inkluderer alt, uroppføringer, konserter, plater, teater, radioteater og balletter han har medvirket på. På tross av at Nordheim står for en sjanger som har begrenset popularitet, samtidsmusikken, blir verkene hans stadig spilt på konserter og innspillinger, som (også på grunn av hans posisjon som en helt ledende norsk komponist i nyere tid) gjerne kan få avisomtale. Derfor er det temmelig sikkert at den siste aviskritikken av Nordheims musikk ennå ikke er skrevet.

For å skape et håndterbart og relativt representativt utvalg av materiale har jeg altså måttet filtrere noe. Den viktigste filtreringen er gjort ved at det i stor grad er uroppføringer eller norgespremierer jeg tar for meg, konsentrert mot tre verk og en plateutgivelse, nemlig *Epitaffio* (1965), *Stormen* (1980), *Draumkvedet* (1994) og Oslofilharmoniens CD *Epitaffio* (2011). Dette er først og fremst fordi anmeldelser av gjentakende oppføringer, gjerne vier mer oppmerksomhet til for eksempel utøvere eller andre omstendigheter, og mindre til musikken og komponisten – og det er jo nettopp musikken og komponisten jeg vil undersøke. Denne fellesnevneren skaper dessuten en sammenlignbar ramme rundt hver enkelt tekst.

Samlet utgjør dette et forholdsvis representativt utvalg av anmeldelser av Nordheims musikk. Jeg følger imidlertid ikke dette slavisk. Der hvor det dukker opp anmeldelser av et verk som er nært i tid til premieren, har jeg inkludert disse, og utover 90- og 00-tallet inkluderer jeg dessuten en del innspillinger av eldre verk. Dette for å sammenligne med

det opprinnelige synet på verkene og Nordheim fra premieretiden, og slik se etter likheter, ulikheter og utviklingstrekk.

Fordi de tidligste kritikkene kommer fra aviser som ikke er digitalt søkbare, har jeg lett på mikrofilm etter kritikker av konserter som jeg vet har funnet sted en viss dato. De tidligste kritikkene er funnet frem på denne måten. Dato for uroppførelse av de fleste av Nordheims verker finnes i verklisten i boken *...Og alt skal synge*, gitt ut i anledning Nordheims 60-årsdag i 1991 (Mehren et al. 1991). Oslofilharmonien har dessuten bidratt med sin oversikt over førstegangsforestillinger av nordheimverk. I noen tilfeller har utenlandspremierer gjort det vanskelig å finne datoer for anmeldte norgespremierer, men så har referanser i senere anmeldelser avslørt tid og sted, og gjort det mulig å finne frem til noen av disse også. Boken *...Og alt skal synge* ender sin verkliste med premieredatoer ved 1991, men nettsiden arnenordheim.com, styrt av det tidligere MIC, nåværende Music Norway, har en forholdsvis komplett verkliste med årstall. Gjennom systematisk søk i Retriever på Nordheim og verktitlene har det vært mulig å finne det jeg tror er langt på vei de fleste av anmeldelsene som finnes i Retriever per i dag. Supplerende mikrofilmsøk rundt konsertdatoer på 90-tallet har også funnet frem til konsertanmeldelser fra 90-tallet som ikke er i Retriever.

Totalt har jeg samlet og lest cirka 270 anmeldelser – jeg skriver cirka fordi noen er sjangermessig i grenseland for egentlig å være en anmeldelse. Av disse har jeg valgt ut 142 som primærmateriale for analysen, fordelt på hvert av de fire kapitlene. Resten har jeg selvfølgelig også sortert og lest, og de er en del av undersøkelsen selv om de ikke blir direkte kommentert. Informasjon om de 142 kritikkene som er hovedmaterialet for undersøkelsen er gitt et eget vedlegg (vedlegg 1), sortert etter dato, for å gi en tydeligere samlet oversikt. Der hvor jeg referer fra disse kritikkene, oppgis avis og dato, slik at de skal være enkle å finne i vedlegget.

## 3.2 Metode

Selv om det er et relativt stort utvalgt tekster er dette på ingen måte noen kvantitativ oppgave. Analysen er en kvalitativ gjennomgang av et utvalg tekster, der jeg etter eget skjønn har trukket frem det jeg ser som relevant for å belyse utviklingen av synet på

Arne Nordheim og hans musikk. Denne kvalitativt tekstanalytiske metoden er gjort fritt etter modellen fra Wenche Vagles kapittel «Kritisk tekstanalyse» i *Tilnærminger til tekst. Modeller for språklig tekstanalyse* (Vagle i Svennevik 1995).

Det er klart at over en periode på over femti år (1959 – 2011), med mange nye komposisjoner, og mange forskjellige anmeldere, vil mottagelsen av Nordheims musikk være svært forskjellig. Ikke bare på den måten at den endrer seg fra 60-tallet og frem til 2011, men også med mange forskjellige standpunkter per undersøkte periode, og per undersøkte verk. På en måte representerer hver anmeldelse et eget perspektiv på Nordheims musikk – kanskje til og med flere. Min utfordring blir derfor å lete etter fellestrekk og mulige linjer, som kan skape en oversiktlig, men nyansert fremstilling av ulike synspunkter i mottagelsen gjennom disse tiårene. Dette er selvfølgelig risikabelt, spesielt med tanke på kritikerne jeg omtaler. Selv om jeg ofte går inn på enkeltanmeldelser for å peke på mulige holdninger og synspunkter, risikerer jeg å gjøre forfatteren av anmeldelsen til en representant for det jeg mener å finne – uten at jeg egentlig har mer enn noen få setninger til å underbygge det. Her må jeg naturligvis ta forbehold om at kritikerne kan mene flere ting, de kan endre mening over tid, og jeg kan til og med feiltolke dem. Meningen med undersøkelsen har vært å bruke kritikkene som eksempler på ulike synspunkter, ikke å bruke synspunktene for å beskrive de enkelte kritikerne – derfor vil nødvendigvis fremstillingen av hver enkelt kritiker bli ganske forenklet.

Som nevnt er kritikk-materialet konsentrert rundt de fire verkene *Epitaffio*, *Stormen*, fiolinkonserten og innspillingen *Epitaffio*. Hvert kapittel tar for seg tiden og verkene frem mot disse. Første del av hvert kapittel går gjennom Nordheims produksjon i perioden, hvem anmelderne er, hvordan verkene ble mottatt, og hva trekkes frem om de forskjellige verkene/konsertene. Med det mener jeg om de for eksempel fokuserer på komposisjonstekniske ting, estetisk tilhørighet, historisk og musikalsk kontekst, eller lignende. De fire verkene jeg konsentrerer meg spesielt om behandler jeg for seg. Til slutt i hvert kapittel ser jeg etter likheter, ulikheter og utviklingstrekk i utvalget, hva som kjennetegner synet på Nordheim i perioden. Generelt gjelder det hvordan kritikerne nærmer seg musikken i sin anmeldelse – for eksempel om de er utpreget analytiske eller direkte erfaringsbaserte, om de er åpent subjektive eller forsøksvis

objektive, og hva språket sier om synet på musikken. Mer spesifikt gjelder det synet på Arne Nordheim – hvordan han plasseres i forhold til andre komponister, musikalske stiler og ismer, og etter hvert også i forhold til seg selv. Fordi dette er forskjellig fra utvalg til utvalg, vil også de forskjellige kapitlene fokusere på ulike ting. Mange av disse elementene vil dessuten flyte noe over i hverandre, da de gjerne henger sammen på mange måter. Undersøkelsen avsluttes med et avsnitt som forsøker å samle trådene og identifisere utviklingstrekkene i oppgaven som helhet.

Det er mange andre metoder jeg kunne benyttet for denne oppgaven – mer kvantitative, som Lunds kritikkutredning eller Koiranens vurderingsanalyser, som Anne-Marthe Voldsdals diskursanalyse eller som André W. Larsens sammenligninger med hva som finnes i musikken. Jeg tror imidlertid heller at en noe friere og kvalitativ gjennomgang som denne gir anledning til å peke på og diskutere flere potensielt interessante problemstillinger – både når det gjelder synet på Nordheim og rundt norsk musikkritikk i perioden. Begge deler er relativt utforskede deler av vår nære fortid, og selv om denne undersøkelsen kanskje gir få konkrete svar, kan den være med på å rette oppmerksomhet mot spørsmålene.

## 4 Frem til *Epitaffio* 1965

Arne Nordheim gjorde sin komponistdebut som 23-åring i 1954, med *Essay for strykekvartett* ved festivalen Ung Nordisk Musikk i Stockholm. I årene som fulgte skrev han ytterligere tre verker for strykekvartett, *Epigram* (1955), *Strykekvartett* (1956) og *Strykekvartett nr. 2* (1957), men det er først med verket *Aftonland* (1957) og dets fremføring i Danmarks radio i 1959 at man sier at Nordheim fikk sitt gjennombrudd som komponist (Aksnes 2013 [online] i SNL nett).

Det finnes noen omtaler av Nordheim som komponist i norske aviser før 1960, da mest i forbindelse med konserter og hendelser i foreningen Ny musikk, hvor Nordheim virket som styremedlem og konsertarrangør. Men det er spesielt fra *Aftonlands* oppførelse i Oslo i 1959, og ved Festspillene i Bergen sommeren 1960, at Nordheims verker begynner å få jevnlig og utførlig omtale i avisene. Nordheim mottok festspillprisen etter *Aftonland*, og i prisen lå også en bestilling på et nytt verk til de påfølgende festspillene året etter. Da *Canzona* ble spilt i Bergen i juni 1961, var det anmeldelser å finne i de fleste av de avisene som dekket Festspillene.

Ikke unaturlig er det de orkesterverkene som fremføres i større sammenhenger som ved Festspillene i Bergen, i Ny musikk-regi, eller av Oslo Filharmoniske Selskap som får mest omtale. Men også en del av de mange teater- og radioteateroppsetningene han bidro musikalsk blir anmeldt enkelte aviser.

Det følgende skal forsøke å belyse synet på Nordheims musikk i anmeldelsene, fra de tidligste jeg finner, frem til *Epitaffio* i 1965. Hovedsakelig vil jeg fokusere på anmeldelsene av verkene *Canzona* (anmeldelser fra 1961) og *Epitaffio* (fra 1965) – rett og slett fordi disse verkene, som større orkesterverker fremført ved nevneverdige anledninger, har flest anmeldelser knyttet til seg.

## 4.1 Aftonland, Canzona, og den tidlige teatermusikken

### 4.1.1 Høflighet og undring

De tidligste rene anmeldelsene jeg har funnet av Nordheims musikk er av *Aftonland*, først fra en kammermusikkafte i Ny musikk-konsertserie den 26. oktober 1959, og ved oppføringen ved Festspillene i Bergen året etter. Noen anmeldere er kritiske, men hovedinntrykket er heller at de er høflige, interesserte og saklige – noen til og med begeistrede.

Gunnar Rugstads anmeldelse av *Aftonland*, etter Ny musikk-konserten i oktober 1959, noen måneder etter uroppførelsen i Stockholm, eksemplifiserer dette. Under tittelen «Ny musikk», beskriver Rugstad konserten som en «meget vellykket kammerkonsert», og forteller om uvanlig godt oppmøte:

Berøringspunkter med Hambræus' klangverden har den unge norske komponisten Arne Nordheim, som fikk fremført sitt «Aftonland» (til tekst av Pär Lagerkvist) for sopran og kammerorkester. Foruten strykekvartett omfatter også besetningen celesta, harpe, vibrafon, bekken og gong. Nordheims effektive skrivemåte, med et fritt dissonerende tilsnitt, som han har åpenbart i en tidligere styrkekvartett, er her i «Aftonland» paret med en «var» sans for klanger og eiendommelige instrumentaltvirkninger. Med rik kunstnerisk innlevelse i diktets innhold har han her skapt en kongenial musikalsk tolkning. (Aftenposten 27.10.1959)

*Aftonland* ble også spilt under Festspillene i Bergen året etter, på en ren samtidsmusikk-konsert, hvorpå den ble ganske godt mottatt av anmeldere også med tilsynelatende genuin interesse for ny musikk. Bergens Tidendes Kjell Leikvoll kaller verket det «mest interessante og berikende» på programmet, og setter stykket i kontrast til det som kanskje ennå var den folkelige oppfatningen av moderne musikk, altså ikke kald, konstruksjonsmusikk, men full av «hjertervarme» (Bergens Tidende 10.6.1960). Dagbladets Øystein Brandvik legger inn en solid avsnitt med forsvar for ny musikk generelt, og beskriver Nordheims verk som tydelig inspirert av impresjonismen, og med «fortryllende clair-obscure-virkninger» (Dagbladet 10.6.1960).

Selv om dette er tidlige anmeldelser av Nordheim, er de på ingen måte preget av den uforstand eller motvilje mange gjerne snakker om når det gjelder Nordheims tidlige virke som komponist. Det er heller høflige og profesjonelle mottagelser skrevet av anmeldere som tydeligvis ikke er ukjent med den nye musikken: Rugstad hadde hovedfag i musikkvitenskap ("Gunnar Rugstad" i SNL [online]), og Brandvik var fiolinist,

dirigent og konservatorielærer i Bergen ("Øistein Brandvik i Cappelens musikkleksikon [online]). De har hørt Nordheims musikk før, og peker på det andre også senere tar opp som «nytt» i *Aftonland*, nemlig det klanglige.

Samtidig er det noen mer spørrende omtaler. I kritikken av *Sigurd Slembe*, skuespillet av Bjørnson som ble satt opp på Nationalteatret i 1960 i anledningen 50-årsmarkeringen av Bjørnsons død, antydes noe av kritikken og motviljen som Nordheim stod oppi. Stykket vakte oppmerksomhet ikke bare på grunn av den prominente anledningen, men også fordi musikken skulle spilles inn på forhånd, og ikke av teatermusikere under forestillingen. I Aftenpostens artikkel på premieren (en slags blanding av kommentar, musikkanmeldelse og forhåndsomtale), stiller forfatter Hans Jørgen Hurum spørsmålet vi liker å tro at mange stilte om Nordheims musikk på denne tiden:

De spredte innslagene av musikk i Nationalteatrets nyoppsetning av «Sigurd Slembe» varer 19-20 minutter sammenlagt. Men det er mer enn nok til å gi folk noe å snakke om. Knappt et menneske vil forlate premieren i aften uten å ha gjort seg en musikalsk refleksjon underveis: Så mange rare lyder! Kan man kalle det musikk overhodet? (Aftenposten 26.4.1960)

Også anmelderen i Stavanger Aftenblad, Karen Lisa Castberg som skriver om stykket et par dager etter premieren, lar seg forundre:

Besynderlig nok har man latt den helt moderne komponist, Arne Nordheim, lage musikk til forestillingen. Den virker inspirert av »Aniara»<sup>4</sup> og man blir enda mer forbauset, når man fra disse moderne, desperate dissonanser kastes inn i historiedramaets romantikk. (Stavanger Aftenblad 28.4.1960)

Begge disse anmelderne er imidlertid langt fra å egentlig kritisere musikken, eller Nordheim, i seg selv. I stedet peker de på (den ganske overflatiske) motsetningen mellom den romantiske, lyriske og nasjonalhistoriske Bjørnson, og den i sammenligning ungdommelige, moderne Arne Nordheim. Castberg virker faktisk som hun savner mer av det moderne; når hun plages av forholdet mellom Nordheims «moderne, desperate dissonanser» og forestillingens historiske romantikk, kan det, utfra resten av teksten, virke som om det heller er det tradisjonelle hun kritiserer – derav tittelen på hennes anmeldelse: «Sigurd Slembe på National ble en museumsgjenstand». Også Hurum kommer, etter å ha stilt de innledende spørsmål, ganske raskt til at Nordheim – tross

---

<sup>4</sup> *Aniara* er en science-fiction-opera av svenske Karl Birger Blomdahl med undertittelen *En revy om människan i tid och rum*, oppført første gang i Stockholm i 1959 (SNL nett Aniara).



sitt modernistiske rykte «taler følsomhetens sak» (om enn med «særegne midler»), og lurert faktisk på om han kan få kalle det en form for nyromantikk. Denne utviklingen i teksten antyder at spørsmålet om det er musikk i det hele tatt, kan ha vært stilt retorisk, på vegne av et publikum som Hurum selv skal opplyse. Hurum viser seg nemlig tidlig som tilhenger av det moderne og internasjonale. Om *Canzona* året etter skriver han følgende i Aftenposten:

Nordheim slår igjennom som orkestermann i dette stykket. Her fremtrer en ung, norsk komponist som skaper seg sin egen stil i nærmeste kontakt med moderne europeiske strømninger. Ingen er i tvil om at Nordheim kjenner sin Sjostakovitsj, Webern og Stockhausen, men han har dem i seg alle på en gang. Han har rytmefantasi og klangfantasi. Ibland synes han søkende og avventende, men i neste øyeblikk greier han å drive orkesteret opp til en intensitet som slår gnister. (Aftenposten 12.6.1961)

Nordheims scenemusikk anmeldes med en ganske annen tone enn konsertanmeldelsene. Det kan virke som Nordheims musikk i flere av disse stykkene, som *Det hemmelige regnskap* (1957) eller *Den lille prinsen* (1961) ikke har vakt videre oppsikt hos teateranmelderne – for det hender at musikken ikke nevnes overhodet. Det er interessant at det er nettopp i radioteatermusikken fra begynnelsen av 60-tallet at Nordheim la grunnlaget for noe av det mest eksperimentelle han gjorde, nemlig de elektriske verkene fra rundt 1970, og at dette arbeidet skapte så lite reaksjon. Tvert i mot – Aftenpostens usignerte anmeldelse av *Den lille prinsen* omtaler for eksempel Nordheims musikk som «diskret og ekte yndig» (Aftenposten 3.10.1961), ennå det har elektroniske elementer i seg. Kanskje er radioteaterlyttere allerede vant til lydkulisser, og plages ikke av mangel på tonalitet, harmonier eller tematisk-motivisk utvikling? Kanskje henger det også sammen med en oppfatning om at teatermusikk ikke nødvendigvis trenger å kunne stå på egne ben som selvstendig musikk. Dette tas opp av anmelderen H.L. i Bergens Tidende, i anmeldelsen av balletten *Katharsis* (1962):

Jeg undres også om musikk har hatt slik autoritet ved noen ballett-oppførelse noen gang. Arne Nordheims partitur, – som også tar i bruk elektronisk musikk og fortrinlig dokumenterer dens teaterverdi – er frapperende, ofte rystende, mange ganger eggende. Men den er totalt ufrivol, den befri seg aldri i idyll eller humor. Inciterende er den, den melder seg som scenemusikk. Men jeg undres om det kan bli konsertmusikk av den noen gang. (Bergens Tidende 29.5.1962)

Forestillingen som helhet fikk interesserte kritikker i Aftenposten, Bergens Tidende og Dagbladet, der Pauline Hall også betviler musikken som frittstående konsertmusikk. Dette er en problemstilling som tas opp flere ganger senere, i forbindelse med annen scenemusikk, som *Stormen* (1980) og *Draumkvedet* (1994).

### 4.1.2 Konservativ kritikk

Det kommer også direkte kritikk mot Nordheim, selv om den er langt fra så aggressiv som kritikker mot tidligere norske komponister som har beveget seg utenfor det som er vanlig og akseptert – som Arvid Kleven og Fartein Valens med fart en tid tidligere.

Likevel er det enkelte anmeldere som forfekter syn som allerede er ganske utdatert, som den nedlagte bergensavisen *Morgenavisens H.O.* i anmeldelsen av *Aftonland*.

*Aftonland* ble fremført ved Festspillene i Bergen på en konsert som presenterte «Ny norsk musikk». Selv om kontroversen rundt det å skape en nasjonal musikk hadde roet seg betydelig siden mellomkrigstiden, får likevel mangelen på «norsk-het»

*Morgenavisens H.O.* til å reagere, så sent som i 1960:

Ny norsk musikk er vel neppe den rette benevnelse, ny musikk av norske komponister dekker utvilsomt bedre, for de komponister som var representanter på denne kammerpost kunne på få unntak – dømt etter musikken – vært født hvor som helst utenfor Norge.

I nyere musikk er de musikalske virkemidler etter hvert blitt så frigjorte at det kan bli vanskelig for en komponist klanglig å bevare sitt nasjonale preg. De spor den moderne musikk er kommet inn i, har ført til en slags internasjonalisering, som til en viss grad utvisker landegrensene. (*Morgenavisen* 10.6.1960)

Han sier ingenting direkte om hva han egentlig synes om dette fenomenet, men som innledning til en anmeldelse er det vanskelig å ikke lese dette som kritikk – i det minste som et snev av nostalgi. *H.O.* drister seg også videre til å hevde at «ethvert musikkverk må nødvendigvis ha en hensikt», og at det kan uttrykke «stemninger, følelser, tanker eller handlinger», eller «komponistens tekniske kunnskaper». Med det avviser han Finn Mortensens *Fantasi og fuge* som totalt hensiktsløst, men strekker seg til å gi Nordheim litt skryt for innsatsen: «Det var tydelig at komponisten her hadde en mening han ville ha frem. At det ikke alltid lyktes var påtagelig (...)»

Da *Canzona* ble urfremført året etter fikk det også blandede kritikker. Som et bestillingsverk til Festspillene i Bergen i 1961, ble verket anmeldt i mange aviser – også etter en reprise i Ny musikks konsertserie i Oslo i november samme år.

Vestlandsavisene *Bergens Tidende* og *Morgenavisen* leverte de skarpeste kritikkene etter urfremførelsen. I *Bergens Tidende* skriver Kjell Leikvoll at verket ikke innfridde, og mener, som enkelte andre anmeldere også uttrykker ved senere anledninger, at Nordheims lyd- og klangfokus ikke er nok i seg selv:

Det ble for mye effekt – undertiden bare lyder fra instrumentene og ikke minst fra den rikholdige slagverksgruppen. (*Bergens Tidende* 12.6.1961)

Også Morgenavisens H.O. kaller verket en skuffelse, og hevder at «man hadde visse forventninger» til verket etter *Aftonland* fra året før – enda H.O., som vist over, på ingen måte var begeistret for *Aftonland*. Samtidig er han en av de få som anerkjenner det tematiske arbeidet i *Canzona* – i flere senere anmeldelser er det nettopp mangelen på tematikk som kritiseres. Interessant er det også å se at H.O. trekker frem elektronikk som et ankepunkt mot verket, enda *Canzona* er et rent akustisk verk:

I blant oppdaget man både titt og ofte små både kompositoriske og klanglige perler som ga det beste bevis for at det hos komponisten nok er kunnskap til stede, men streben mot modernismer og originalitet syntes å legge beslag på oppmerksomheten, og en savnet den videre utvikling. Det virket ofte som om komponisten prøvet å nærme seg den elektroniske musikk. Trass i den veldige og virkningsfulle reisning musikken fikk så virket *Canzona*en svært oppkonstruert og musikalsk innholdsløs. (Morgenavisen 12.6.1961)

Det er litt uklart hva anmelderen egentlig mener her. At «streben mot modernismer» er en nedlatende vending er åpenbart, men er han negativ til det å «nærme seg den elektroniske musikk», eller antyder han at det hadde vært bedre om Nordheim faktisk hadde skrevet elektronisk musikk? Sett i sammenheng med H.O.s tidligere anmeldelse er det ikke sannsynlig at han egentlig er så begeistret for elektronisk musikk, og bemerkningen virker mer som en konservativ måte å kritisere det han tror er Nordheims kompositoriske prosjekt, nemlig originalitetsjag, modernisme og elektronisk komposisjon.

Et interessant moment ved oslopremieren på *Canzona*, fremført ved den tredje konserten i Ny musikk konsertserie, er det at den foregående konserten i foreningens serie dette året var Nam June Paiks skandale-performance i Kunst- og håndverksskolen (se også s. 26). Dette kommenteres så vidt av Aftenposten, og ettertrykkelig av Stavanger Aftenblads anmelder Egil Vedø, som er på konserten for å dekke stavangerdirigenten Sverre Brulands innsats:

Foreningen ny musikk – det er den norske seksjonen av det internasjonale selskapet for samtidsmusikk – tok fredag med sin tredje abonnementskonsert en grundig revansje fra forrige konsert da den hadde vært så uheldig å engasjere en fyr som etter sigende fikk utløsning for sin kunstnertrang ved å klippe slipset av sine tilhørere og ved å hoppe oppi badekar fullt påkledd.

Så avansert var ikke det norske publikum at det var noen som oppfattet dette som musikk eller kunst overhodet, og foreningen fikk høre mange vondord den gangen. Det kan vel til og med hende at en og annen også fant programmet ved den tredje abonnementskonserten mer enn nok avansert ... (Vedø 1961)

At Paik-performansen preget hovedstadspressens forhold til samtidsmusikk er det liten tvil om – hendelsen skapte i sin tid stor diskusjon. Hva det direkte hadde å si for hvordan *Canzona* ble mottatt etterpå er vanskelig å si, men kanskje hadde det

innvirkning på noen anmelderes forhold til ny musikk? Nordheims klangeksperimenter fremsto kanskje mer spiselig med en slik skandale friskt i minne? Anmelderen i Stavanger Aftenblad, Egil Vedø er uansett ikke helt overbevist av *Canzona*, og selv i forhold til Paik-performansen, som han åpenbart *ikke* anså som kunst, anerkjenner han ikke *Canzona* som stort mer enn en «klangstudie» fra et «alvorlig arbeidende musikersinn».

## 4.2 Epitaffio 1965

*Epitaffio* regnes gjerne som et av Arne Nordheims viktigste verker. Det er tilegnet fløytisten Alf Andersen som døde bare 33 år gammel i 1962, og er bygget på Salvatore Quasimodos diktlinjer: *Hver og en står ensom på jordens hjerte / gjennomboret av en solstråle:/ og plutselig er det aften*. Stykket ble ferdigstilt i 1963 som et bestillingsverk til Sveriges Radio, og urfremført i Stockholms radio under Nutida Musiks konsertserie i mars 1964. I Norge fikk det sin premiere ved Filharmonisk Selskaps Orkesters abonnementskonsert i 1965. *Epitaffio* skal opprinnelig ha vært tenkt som et verk for solister, kor og orkester, men ble etterhvert omformet til orkester (med en særlig sofistisert slagverkavdeling) og elektronisk bearbejdede innspillinger på lydbånd (Wollnick 1971:62). Senere, i 1978, reviderte Nordheim verket, med utfyllinger i overganger og klangflater, tilleggslyder og stereoteknologi i stedet for mono i elektronikken, og de originale notene ble trukket tilbake.

Selv om *Epitaffio* gjerne omtales som et av Nordheims tidlige verk, har han altså allerede vært profilert i media i flere år, både som styremedlem og formann i Ny musikk, som kritiker, og fått oppført flere egne verker som har blitt betydelig dekket av media. Det er ennå tidlig i det som skal bli Nordheims fulle produksjon, men han er allerede velkjent for offentligheten. Dette kommer frem også i anmeldelsene frem mot *Epitaffio*-oppførelsen i 1965. Der hvor han i anmeldelsene av *Aftonland* og *Canzona* presenteres som ny og ukjent, og anmelderne vier flere setninger til å forklare hvem Nordheim er, er presentasjonen allerede i 1963-anmeldelsene av *Katharsis* kortet betydelig ned, og når vi kommer til *Epitaffio* i 1965 ser det nesten ut til at ingen presentasjon er nødvendig.

Ved norgespremierer i 1965 skapte naturlig nok lydbåndets inntog i Filharmonisk Selskaps tradisjonelle orkesterbesetning en hel del oppsikt i både forhåndstale og kritikk. Elektroniske innslag og såkalt konkret musikk, bruken av rene lyder i musikalsk sammenheng, hadde vært utforsket på kontinentet i flere år, til dels også av nordmenn, (spesielt Gunnar Søstevold og Ingrid Fehn, se Bergsland 2011:234), og Nordheim selv hadde også brukt lydbånd i komposisjoner før, blant i balletten *Katharsis*, og hørespillene *Den lille prinsen* (1961), *Intermezzo* (1962) *Hjemkomsten* (1963) og *Her bor vi så gjerne* (1963) (Bergsland 2011:225). Faktisk gjorde Nordheim sine tidligste eksperimenter med den elektroakustiske musikken allerede i 1955, i kortfilmen *På sporet*, en film om Norske Statsbaner (Herresthal 2011), etter et studieopphold i Paris der han ble introdusert for konkret musikk. Likevel er *Epitaffio*, som Finn Mortensen skriver, blant de tidlige eksemplene på elektroakustisk musikk i en symfonisk konsertsammenheng, og som en førstefremførelse på en abonnementskonsert i Filharmonisk Selskap, fikk stykket mye oppmerksomhet i oslopressen.

*Epitaffio* ble altså fremført på Filharmoniens første abonnementskonsert den 7. januar 1965, før Dvořáks cellokonsert og Carl Nielsens *Sinfonia Espansiva*. Generelt er mottagelsen svært god, og det er helt klart det verket hittil med mest enighet mellom anmelderne. Morgenbladets Børre Qvamme kaller det rett og slett for et «genialt kunstverk av gripende virkning» (Morgenbladet 8.1.1965), Morgenpostens Johan Kvandal bruker «umiddelbart gripende» (Morgenposten 8.1.1965), og Finn Mortensen mener det er et «verk som holder i internasjonal sammenheng» og at Nordheim kan «notere en stor kunstnerisk seier» (Dagbladet 8.1.1965). Mortensen er også den som peker på begivenheten i at den radikale Nordheim er på programmet til det ellers tradisjonelle Filharmonisk Selskaps orkester. Her er publikum et helt annet enn for eksempel på en Ny musikk-konsert, eller på en konsert med unge norske komponister ved festspillene i Bergen, og forventningene hos publikum likeså. Han noterer imidlertid at publikum faktisk lot seg begeistre, og skryter uhemmet av Nordheims arbeid:

Komponisten opererer her med fenomenet klang i alle dens avskygninger og nyanser, uttynninger og fortetninger. Med stor følsomhet fletter han de forskjellige klangfenomener i hverandre, presser sammen løser opp og kaster stadig nytt lys inn i denne spennende verden av musikalsk stoff. Formproblemet er ypperlig løst. Det er en sjelden fasthet over verket, og når det toner ut gjennom den elektroniske klangverden, føler en at dette var det helt naturlige og organiske. (Dagbladet 8.1.1965)

VGs Reimar Riefling er noe mer reservert i tonen (VG 8.1.1965), men åpenbart misfornøyd er det bare Dag Winding Sørensen i Aftenposten som er. Uten å utbrodere voldsomt slår han fast at musikken kun er klang – ikke musikk. Han er også oppfinnsom i ordbruken, tilsynelatende for å unngå å kalle Nordheims verk for «musikk»:

Karakteristisk for denne art klanggymnastikk er utnyttelsen av et mangeartet slagverk og spesielt av instrumenter med ufiksert tonehøyde. Nordheim har utarbeidet sine klangstudier med megen oppfinnsomhet og kyndighet – om ikke nettopp form. Men for mine ører har verket bare interesse som eksperiment i genren klang uten musikk. (Aftenposten 8.1.1965)

Men med Winding-Sørensen som eneste negative kritiker, må man kunne si at mottagelsen av *Epitaffio* var svært gode.

## 4.3 Tilnærminger

### 4.3.1 Kritikerne

Den gruppen kritikere man i dag kanskje legger mest merke til i dette utvalget, er nettopp de anmelderne som hadde en betydelig posisjon i norsk musikkliv utenfor spaltene, gjerne som musikere eller komponister. Blant disse finner vi komponistene Finn Mortensen (Dagbladet), Johan Kvandal (Morgenposten), Pauline Hall (Dagbladet), pianist og pedagog Reimar Riefling (VG), fiolinisten Øistein Brandvik (Dagbladet) og trombonisten Gunnar Rugstad (Aftenposten).

Samtlige skriver positive anmeldelser, men positive i ulik grad. Finn Mortensen er den absolutt mest begeistrede i sin anmeldelse av *Epitaffio* i Dagbladet – både for verket i seg selv, men også for at stykket blir programmert i for Filharmonisk Selskap:

En må ved denne anledning spesielt ha lov til å komplimentere programkomiteen i Filharmonisk Selskap. Et radikalt nytt norsk verk har fått plass på en av selskapets store abonnementskonserter, og derved har en høyt begavet norsk komponist fått sjansen til å konfronteres med et nytt felt av vårt faste konsertpublikum. Gårsdagens førsteoppførelse av Arne Nordheims «Epitaffio» for orkester og lydbånd var konsertens store høydepunkt. (Dagbladet 8.1.1965)

At Mortensen var begeistret er ingen overraskelse. For det første var han godt kjent med Nordheim som komponistkollega og gjennom Ny musikk, og på tross av at han selv ikke arbeidet spesielt med klang, hadde han nok god kjennskap til og respekt for Nordheims estetikk. Hans begeistring for ny norsk musikk generelt kommer også godt fram i sitatet over – Mortensens agenda er, naturlig nok, ettersom han selv også er komponist, å få mer norsk samtidsmusikk ut til flere. Pauline Hall er noe mer avmålt – men det virker mer som det kommer av et forsøk på å fremstå profesjonell enn av

mangel på begeistring. Johan Kvandal er kanskje den minst engasjerte, og leverer antydninger til det som kan være en tildekket estetisk preferanse. Selv om det i hele dette utvalget er langt mer positive enn negative anmeldelser å finne, virker det som om noen anmeldere er forsiktige i hvordan de ordlegger seg. Ett eksempel er Stavanger Aftenblads Egil Vedø, som på ingen måte leverer en slakt, men som likevel ikke helt får seg til å kalle Nordheims *Canzona* for musikk (Stavanger Aftenblad 29.11.1961). Et annet er Johan Kvandals anmeldelse av *Epitaffio* i Morgenposten. Kvandal skriver riktignok aldri et vondt ord om musikken, men gir likevel ikke inntrykk av å være særlig personlig berørt:

Nordheims kompositoriske virksomhet har fra første stund vært kjennetegnet av en utpreget og stadig økende interesse for musikkens rent klanglige elementer. Her er han jo for øvrig helt i pakt med den utvikling som i senere år har vært dominerende i mellomeuropeisk musikk. Med komponister som Györgi Ligeti og Pierre Boulez som tydelige impulsgivere tar han nå skrittet fullt ut over i en rendyrking av det klanglige: Ethvert spor av tematikk er omhyggelig unngått og formende elementer blir da klanger, fra de høyeste til de dypeste registre og dynamiske spenninger, fra knapt hørbart pianissimo til voldsomme utbrudd. (Morgenposten 8.1.1965)

Sitatet er rent deskriptivt, og selv om Kvandal anerkjenner Nordheims «kunstneriske intelligens og intuisjon», og kaller verket fengslende, er det likevel en avstand i teksten som er påfallende – og som forsterkes av den avsluttende setningen: «Det var Herbert Blomstedt som på en gang samvittighetsfullt omhyggelig og sterkt medlevende ledet oppførelsen.» Samvittighetsfullt omhyggelig gir for meg sterke assosiasjoner til pliktløp, og setter en rar smak på resten av anmeldelsen. Til sammenligning bruker Kvandal ord som «ypperlig oppførelse» og «mesterverk» om Dvořáks cellokonsert, og kaller Carl Nielsen for den «overlegne symfoniker og orkesterkjenner som taler sitt sunne språk». Jeg mener ikke å si at Kvandal var negativ til Nordheim i sin anmeldelse – for det er ikke en negativ anmeldelse. Men det nøytrale og rent deskriptive språket han bruker på Nordheims musikk, mot de langt mer engasjerte han bruker om de andre innslagene på konserten, kan tyde på en delvis tildekket estetisk preferanse – som bør ses i sammenheng med Kvandals egen musikk, som er langt mer tradisjonelt preget enn Nordheims.

Andre anmeldere er eksempelvis musikkforskere og forfattere av musikkrelaterte bøker, som Hans Jørgen Hurum (Aftenposten), Gunnar Rugstad (Aftenposten, også akademiker), Børre Qvamme (lærer og forfatter). Den siste gruppen anmeldere er de

som først og fremst ser ut til å være kritikere eller musikkjournalister – som Dag Winding-Sørensen i Aftenposten.

Det er vanskelig å si noe sikkert om nøyaktig hvor stor påvirkningskraft anmelderne i denne perioden hadde. Men på 60-tallet var fortsatt den klassiske musikken dominerende i avisenes kulturdekning, noe som kommer frem også i denne undersøkelsen, gjennom det relativt store antallet aviser som dekket de konsertene i perioden. I kraft av å være anmeldere i noen av landets største aviser må kritikerne ha hatt en viss autoritet, og de som selv var en del av det utøvende musikklivet kan ha hatt en ekstra styrket autoritet. Samtidig er det ikke utenkelig at den gjengse leser og sjelden gangs konsertgjenger kan ha avfeid denne svært fagkyndige kritikergruppens begeistring som snobbete eller «for komplisert», og ikke latt seg videre påvirke av den. Dessuten kan det å være fast musikk-anmelder i en stor og viktig avis som Aftenposten over tid, også være med på å bygge betydelig autoritet. Slik kan også den konservative Winding-Sørensen, som ser ut til å være den skarpeste Nordheim-kritikeren og den eneste som er åpent imot hele det moderne prosjektet, ha like stor påvirkningskraft på oppfatningen av den nye musikken som det komponistanmelderne hadde.

#### **4.3.2 Verk, komponist eller opplevelse?**

Med anmeldernes ulike kompetanser i bakhodet, er det interessant å se på hvordan de forskjellige anmelderne nærmer seg musikken. Hvilke temaer fokuseres det på – er det verket i seg selv, utøverens prestasjoner eller komponistens virke i et samfunnsperspektiv?

Svært generelt sett, er det mange anmeldere som innleder med å sette konserten og komponistene i et musikkhistorisk perspektiv, for så å ta for seg hvert enkelt stykke i et avsnitt eller to, før de avslutter med å kreditere dirigent og musikere for innsatsen. Formmessig er bærer også svært mange av anmeldelsene preg av å være hendelsesrapporter – anmeldelsene skrives gjerne som en gjennomgang av hva som ble spilt, og i hvilken rekkefølge, med vurderinger av verkene fra anmelderens side. Og det er altså verkene i seg selv som stort sett står i fokus, og med unntak av i teateranmeldelsene, omtales musikken i stor grad som et selvstendig estetisk objekt. Dette er i tråd med flere tidligere undersøkelser av musikk-kritikk, der det fremkommer



at musikk-kritikk med klassisk musikk som område kjennetegnes ved nettopp et slikt fokus (Koiranen 1992, Voldsdal 2006).

Dette gjøres imidlertid på forskjellige måter, og det kan virke som om det er her anmeldernes bakgrunner har mest å si. Under er tre eksempler fra *Epitaffio*-anmeldelsene, som alle forholder seg ulikt til hvor den egentlige verdien i musikken ligger – er det i musikken selv, i komponeringen, eller i lytterens møte med musikken?

Det (*Epitaffio*) gir helt avkall på vanlige temaer, og opererer utelukkende med klangvirkninger. (Morgenbladet 8.1.1965)

I sitt arbeide forener han kunstnerisk intelligens og intuisjon, og ut fra disse egenskaper har han med "*Epitaffio*" skapt et verk som virker umiddelbart fengslende, og på ny vidner om hans usedvanlige følsomme sans for frapperende klanger og farver. (Morgenposten 8.1.1965)

... og jeg må si at jeg ble helt fascinert av disse fortellende, stemningsskapende og sterkt kontrasterende klangbilder. (Arbeiderbladet 8.1.1965)

Det første beskriver *Epitaffios* særegne egenskaper. Det er verket selv som både «gir avkall» og «opererer», og slik fremstilles musikken som et selvstendig kunstnerisk, og nesten levende verk. Det andre er et tydelig eksempel på direkte kreditering av komponistens arbeid. Dette er den vanligste fremstillingen i dette utvalget; varianter av Arne Nordheim selv og egenskaper Arne Nordheim besitter, fremstilles som årsakene til at anmelderen er fornøyd. Musikken fungerer i denne sammenheng mest som en indikator på hvordan Nordheim er som kunstner. Det tredje eksemplet kategoriserer musikken først og fremst som en trigger for egen erfaring. Selv om «fortellende», «stemningsskapende» ser ut til å omtale musikken i seg selv, er det åpenbart at det er frie assosiasjoner fra anmelderens egne opplevelser.

Hovedvekten av anmeldelsene formuleres i varianter av disse, særlig med fokus på Nordheims egenskaper som komponist. Det kommer også frem i ulik mengde ettersom det gjerne er andre verker på programmet som også skal anmeldes.

## 4.4 Synet på Nordheim

### 4.4.1 Nordheim og «det moderne»

En viktig ting dette utvalget anmeldelser kan fortelle, er hvordan anmelderne forholdt seg til det såkalt «moderne». Disse tankene er avgjørende for hvordan de ser på

Nordheim på denne tiden, og danner et bilde av hvordan de plasserer Nordheims musikk i forhold til annen «moderne musikk» og «modernisme». Også fordi ikke så mange av anmelderne er helt åpne og tydelige med hvordan de forholder seg til ny musikk, er det nyttig å nærlese med dette i mente.

Noe som dukker opp tidlig, og gjentas med jevne mellomrom av forskjellige anmeldere, er avkreftelsen av at moderne musikk er kald, skjematisk og følelsesløs. Det er en holdning vi kjenner igjen selv i dag, ofte anvendt spesielt om ulike former for atonal musikk, serialisme og andre systembaserte komposisjonsformer. Men allerede i 1960 (fra et annet perspektiv kan man også si så sent som i 1960) er Aftenpostens pedagogiske Hans Jørgen Hurum på pletten med sin informative artikkel om musikken til *Sigurd Slembe* på Nationalteatret. Som tidligere nevnt stiller han først de «vanlige» spørsmålene – «Så mange rare lyder – er det egentlig musikk?» (se s. 35) – før han kaster seg inn i en forklaring av såkalt moderne musikk:

Med begrepet moderne musikk forbinder vel folk flest fremdeles med noe konstruktivt, saklig og tørt. Man hevder, som kjent, at tonekunsten er blitt en slags matematikk og minnes Stravinsky som en gang skrev over notene sine at dette stykket skal spilles rett frem og uten ethvert «foredrag» eller annet føleri. Men sannheten er at moderne musikk i mange år har rommet visse stikk motsatte tendenser, som blant annet har gitt seg form av en higen efter størst mulig uttrykksfullhet. Man har dyrket klangbegrepet flittigere og til dels finere enn noensinne. Mange har funnet en ny mystisisme i klangmulighetenes verden; det er intet tilfelle at en rekke unge komponister i dag søker impulser i den fjerne orientalske musikk hvor rytmer og melodier forener seg i en overforfinet klangsensibilitet. (Aftenposten 26.4.1960)

Den samme retoriske overraskelsen dukker opp også i Kjell Leikvoll's anmeldelse av Aftonland. Leikvoll ser ut til også å presentere en lignende fordom på vegne av publikum, uten at han er like tydelig som Hurum på at han ikke deler den:

Nordheim skriver svært radikalt, nærmest uten holdepunkt i tonalitet. Tonespråket i akkompagnementet understreket virkningsfullt stemningen i diktene, og ble en egenartet og fin kontrast til den utspunne og følelsesbetonte melodilinjen i sopranstemmen. Det var et slående bevis på at modernistisk musikk ikke bare er konstruksjon, men at den også kan gi følelse og hjertevarme. (Bergens Tidende 10.6.1960)

Slike forklarende avsnitt om hva moderne musikk er (eller hva man tror den er), er imidlertid forbeholdt enkelte kritikker av de aller tidligste verkene – altså fra *Aftonland* til *Katharsis*. Når man har kommet til *Epitaffio*, kan det se ut som om Nordheims musikk ikke lenger oppleves så sjokkerende «moderne» lenger, og den opphetede offentlige diskusjonen rundt den moderne musikken har kanskje begynt å roe seg.

Men ikke bare det moderne og modernistiske vies oppmerksomhet i disse tidlige anmeldelsene. Flere anmeldere er tidlig ute med å identifisere det romantiske i Nordheims musikk, gjerne omtalt som noe «følsomt» eller «meningsfullt». Til sammenligning var mottagelsen av Finn Mortensens *Fantasi og fuge for klaver* (som ble fremført på samme konsert som *Aftonland* under Festspillene i Bergen i 1960, og dermed omtalt i de samme anmeldelsene) mye mer ubønhørlig. Morgenavisens H.O. er (som tidligere kommentert) ganske konservativt anlagt, men anerkjenner likevel noe meningsfullt hos Nordheim – i motsetning til hos Mortensen:

Ethvert musikkverk må nødvendigvis ha en hensikt. Det kan gi uttrykk for stemninger, følelser, tanker eller handlinger, eller det kan utelukkende ha til hensikt å gi uttrykk for komponistens tekniske kunnskaper. Moderne musikk er et ømtålig felt, det er farlig for komponisten, og i sannhet vanskelig for en anmelder. (...)

Klaus Egges «Sonata Patética» for klaver er et bastant og solid oppbygget verk. Tonespråket er moderat i sin stil (...) Der var reising, bredde og soliditet over utførelsen.

Finn Mortensens «Fantasi og fuge for klaver» var det atskillig vanskeligere å få tak på (...) Sett med moderne øyne er verket sindrig [sic] oppbygget med nyttelse av tolv-tone-teknikken. Undertegnede må dog innrømme at musikalsk virket det totalt hensiktsløst og trangen til å høre det igjen føltes ikke overveldende.

Med interesse lyttet man til den unge Arne Nordheims «Aftonland». (...) ...komponisten har formådd å skape stemning om de fire sangene som sto godt til teksten. Litt søkt og ufri virket musikken iblant, men der var uten tvil tanke og følelse i bakgrunnen.

Også Kjell Leikvoll i Bergens Tidende er skeptisk til Mortensen...

Hel atonal i vanlig forstand var vel bare åpningsverket – Fantasi og fuge for klaver av Finn Mortensen. Komponisten er en fin teoretiker og kan sitt håndverk, men jeg må tilstå at verket i øyeblikket ikke satte dype spor hos meg (...) (Bergens Tidende 10.6.60)

...men konstaterer derimot at Nordheims verk faktisk har både «følelse» og «hjertervarme» (se også sitat forrige side).

Mortensens mye mer strukturelle stil falt altså ikke i god jord, og ble kritisert for å være uforståelig, meningsløs, og for teoretisk. I forhold til den noe eldre, og serielt opptatte Finn Mortensen ble Nordheim ved denne anledning faktisk mottatt som en mye mer publikumsvennlig moderne komponist – bare ennå litt ung og uferdig. Denne overraskelsen – at «rabulisten» Nordheim faktisk skriver vakker og hjertervarm musikk – følger Nordheim gjennom hele denne undersøkelsen til langt utpå 90-tallet.

Samtidig finner man både i *Epitaffio*-anmeldelsene, og de tidligere, svært mange eksempler på konservative kriterier, kriterier som anmelderne sliter med å tilpasse Nordheims musikk. Et tydelig eksemplet på det er Dag Winding-Sørensens kritikk av

*Epitaffio* i Aftenposten, der han åpenbart holder på svært konservative kriterier, som tradisjonell flerstemmighet og form – to elementer han ikke finner hos Nordheim.

Komponisten konsentrerer seg her helt og holdent om klangfarve-modulasjoner. Tematikk, rytmikk, og tradisjonell flerstemmighet har helt veket plassen for et spill med frekvenser mellom ekstreme ytterpunkter. Bare en god gammeldags – et par steder ubehagelig – dynamikk har komponisten ikke villet vrake. (Aftenposten 8.1.1964)

Han sier det ikke rett ut, men ved å lese flere av Winding-Sørensens anmeldelser er det åpenbart at han har vanskelig for å forholde seg til ny musikk i det hele tatt, og har mest sans for musikk fra den klassisk-romantiske tradisjonen – de gamle «mestrene». Det er i utgangspunktet ikke noe problem, og helt sikkert en holdning han deler med mange – både lesere og kritikere, kanskje også noen komponister. Men når han bruker et 100 år gammelt estetikkssyn på musikk fra sin egen tid, er det klart han får problemer. De kriteriene lar seg åpenbart ikke bruke på Nordheims musikk, og å forsøke å bruke dem er en ganske fruktløs affære.

Winding-Sørensen er det ekstreme eksemplet, men også flere av anmelderne gir uttrykk for at de kjenner på problemene rundt å skrive om helt ny musikk. Særlig virker det som mange anmeldere som tidlig vil sette en kjent merkelapp på Nordheims musikk, og det er de som ikke får det til som gjerne ender med å kritisere verket – som Dagbladets *Canzona*-anmeldelse, der Anton Chr. Meyer etterlyser en klarere tematisk utvikling og strukturell og stilistisk enhet (Dagbladet 12.6.1961) eller Stavanger Aftenblads karakterisering av *Canzona* som en «uheldig stilblanding» (Stavanger Aftenblad 29.11.61). Flere skriver også rett ut at det er vanskelig å anmelde ny musikk etter bare å ha hørt den én gang. Dette reiser spørsmål rundt hva anmelderne vil at kritikk skal være. Det er klart at hvis man er vant til en formalistisk musikkvitenskapelig analyse, så er tonal, harmonisk musikk med «gammeldags» tema- og motivutvikling, kanskje i en oversiktlig sonatesatsform eller variasjonsform, lettere for en øvet analytiker å behandle raskt og levere til morgendagens avis. Men man kan også argumentere for at aviskritikken er en ganske umiddelbar sjanger – den er basert på et førsteinntrykk, nettopp på én enkelt gangs gjennomlytting. Å skrive at det er vanskelig å skrive en anmeldelse etter én gangs gjennomlytting virker mer som en unnskyldning – som om anmelderen er redd for å tolke og skrive noe «feil». Samtidig er det et uttrykk for den avstanden som har oppstått mellom publikum og musikken etter år med modernisme,

avantgarde og annen komplisert musikk. Når ikke engang kritikerne vet hva de skal tro er det ikke rart publikum heller ikke gjør det.

#### 4.4.2 Nordheim og det søkende

Et annet tilbakevendende bilde av Nordheim kommer i varianter av ordet «søkende» – som famlende eller letende. Noen bruker begrepet for å beskrive den moderne musikken generelt, som Dagbladets Øystein Brandviks innledning til sin *Aftonland*-anmeldelse:

Vå tids rastløshet gjenspeiles som bekjent også i kunsten, og ikke minst i den skapende tonekunst. Fordomsfrihet, brudd med tradisjon, stadig mer eller mindre bevisst søken etter nye veier, undertiden uten å vite hvordan og hvor hen, og et påtrengende behov for nye uttrykksmidler, alt dette er typiske kjennetegn for det musikalske åndsliv i dag. (Dagbladet 10.6.1960)

Brandvik bruker «søken» i svært generell betydning, som et grunnlag for kunstnerisk fremdrift snarere enn et komposisjonsteknisk virkemiddel. Tanken gjentas av en annen dagbladetanmelder året etter, i Anton Chr. Meyers anmeldelse av *Canzona*:

Det bærer i et og alt preg av den søkende og famlende ånd, som kjennetegner vår egen tids musikk og er alt annet enn klart og entydig. (Dagbladet 12.6.1961)

Men det vanligste måten å bruke uttrykkene på virker å være å karakterisere Nordheims tidligste verker av større betydning, nettopp *Aftonland* og *Canzona*, som eksperimentelle ungdomsverk, der det søkende er en svakhet i hans ennå ikke utviklede komposisjonsmetoder. Her følger noen eksempler:

(*Aftonland*:) Det var tydelig at komponisten hadde en mening han ville ha frem. At det ikke alltid lyktes var påtagelig, dertil var de instrumentale innslag ofte for famlende. (Morgenavisen 10.6.1960)

(*Canzona*:) Ved forrige års Festspill var Nordheim representert mellom annen ny norsk musikk. Hans «Aftonland» til tekster av Per Lagerqvist gjorde det sterkeste inntrykk på undertegnede. Men hans musikk virket i ett og alt eksperimentell og søkende. Slik fortonet også *Canzona* per orchestra seg. (Bergens Tidende 12.6.1961)

(*Canzona*:) Nordheim har et tydelig og godt grep på det tematiske grunnstoff og forstår å klarlegge dette. Her er også det mest positive i dette musikkverk. Det svake er at den musikalske bearbeidelse virker i høy grad famlende og ubestemmelig, og ikke så lite kunstferdig oppkonstruert. (Morgenavisen 12.6.1961)

En som skiller seg fra denne kritiske måten å se på det å være søkende, er Aftenpostens Hans Jørgen Hurum, som ser det søkende i *Canzona* som en velfungerende kontrast til de voldsommere partiene i stykket:

Han har rytmefantasi og klangfantasi. Iblant synes han søkende og avventende, men i neste øyeblikk greier han driver orkesteret opp til en intensitet som slår gnister. (Aftenposten 12.6.1961)

Det er imidlertid ikke entydig. Hurums bruk av «men» kan bety at han faktisk kritiserer Nordheim når han er «søkende og avventende», og at det ikke er før han driver orkesteret opp til en intensitet som slår gnister at det egentlig blir bra. Samtidig kan det bety noe i retning av at Nordheim ikke bare er søkende og avventende, men han evner også å piske opp orkesteret.

Selv om ikke alle anmeldelsene vier oppmerksomhet til det «søkende» ved Nordheim, mener jeg at hyppigheten av ordbruken peker på at det var en utbredt oppfatning. Som eksemplene viser er det flere forskjellige, konkrete måter man kunne tenke på Nordheims musikk som søkende på, som en søkende, eksperimentell tonekunstner, som en ung komponist på søken etter sin stil, eller som en komponist som bruker det søkende som et komposisjonselement.

#### **4.4.3 Nordheim som klangkomponist**

Allerede i disse tidlige anmeldelsene av Nordheims musikk, er det tydelig at anmelderne anerkjenner (på mer eller mindre positivt vis) Nordheim som klangkomponist. De virker interessert i uttrykksformen – som nevnt gjerne som en kontrast til systematisk eller seriell musikk fra det foregående tiåret. Ordet «klang» er nevnt i mange av de gjennomgåtte anmeldelsene, og, som med «søkende», på svært forskjellige måter. Allerede i 1959 identifiserer Aftenpostens Gunnar Rugstad Nordheim som en komponist med «en "var" sans for klanger» – en formulering som gjentas i forskjellige former i en lang rekke av de påfølgende anmeldelsene. De fleste omtaler det som en viktig – kanskje den viktigste – delen av Nordheims komposisjonsteknikk, og de er gjerne opptatt av å formidle hvordan nettopp disse klangvirkningene har (eller ikke har) kunstnerisk verdi i seg selv. Selv om ordet «klang» gjerne dukker opp også i de tidligste anmeldelsene, er det særlig *Epitaffio* som omtales som et *klangverk*, ikke bare et verk som benytter seg av noen klanglige virkemidler. I anmeldelsene av *Epitaffio* spenner klangbeskrivelsene fra det opplevelsesorienterte og pedagogiske, til det rent komposisjonstekniske. I Arbeiderbladets anmeldelse av *Epitaffio* virker intensjonen å være å beskrive en hvilken som helst lytters mulige tilnærming til klangmusikk:

... og jeg må si at jeg ble helt fascinert av disse fortellende, stemningsskapende og sterkt kontrasterende klangbilder. (...)Hensikten med et verk av denne art må vel være nettopp å appellere til fantasien, slik at man gjennom alle disse merkelige og til dels helt betagende stemninger kan sveve fritt med, slik at enhver kan skape sin egen opplevelse gjennom de ansporende og merkelige klangene. (Arbeiderbladet 8.1.1965)

Morgenbladet fokuserer på den annen side langt mer på hvordan klangen fungerer som hovedelement i komposisjonen:

Det gir helt avkall på vanlige temaer og opererer utelukkende med klangvirkninger. Men Arne Nordheims fantasi og sans for fin gradering av klanger skaper et genialt kunstverk av en gripende virkning. Skiftningen mellom lyse og mørke klanger er usedvanlig fint gjennomført og i verkets siste del, der symfoniorkesterets klanger ikke lenger er tilstrekkelige, bringer komponisten inn et lydbånd. (Morgenbladet 8.1.1965)

Spesielt interessant er det også å se hvordan Aftenpostens anmelder Dag Winding Sørensen mener *Epitaffio* er for mye klang og for lite annet, og at klang i seg selv overhodet ikke kan kalles musikk. Hans tittel «Klang og musikk» ser i utgangspunktet ut som en uskyldig, oppsummerende overskrift, men etter å ha lest kritikken kommer det klart frem at ordene er ment som motsetninger, der Nordheims musikk kun er klang, mens konsertens øvrige innslag er «ekte» musikk.

Komponisten konsentrerer seg her helt og holdent om klangfarve-modulasjoner. Tematikk, rytmikk, og tradisjonell flerstemmighet har helt veket plassen for et spill med frekvenser mellom ekstreme ytterpunkter. (...)

Men for mine ører har verket bare interesse som eksperiment i genren klang uten musikk. (Aftenposten 8.1.1965)

## 4.5 Oppsummering

Av de gjennomgåtte 24 anmeldelsene (*Det hemmelige regnskap* ekskludert) vil jeg karakterisere 15 som klart positive, 5 som blandede, og 3 som negative – pluss én VG-notis som siterer Morgenavisens negative kritikk av *Canzona* i juni 1961. Det er et overveldende positivt flertall som ikke helt passer med det inntrykket man gjerne har av mottagelsen av Nordheims musikk på begynnelsen av sekstitallet. Det er verken utpreget uforstand eller motvilje mot ny musikk i kritikerstanden generelt, og heller ikke mot Nordheims musikk spesielt. Tvert i mot kan det heller virke som om Nordheim tidlig peker seg ut som den mer «publikumsvennlige» av de «moderne» komponistene – han får mye bedre kritikk sammenlignet med Finn Mortensen i 1960, og flere anmeldere er raskt ute med å peke på følsomme og til og med romantiske kvaliteter ved Nordheims musikk. Samtidig fremstilles han som ung og uferdig, og selv om han anerkjennes som en lovende klangkomponist, karakteriseres musikken gjerne, enn så lenge, som famlende og søkende.

## 5 Frem til *Stormen* i Oslo 1980

I årene etter den norske premieren på *Epitaffio*, altså slutten av 60-årene og begynnelsen av 70-tallet, skrev Arne Nordheim flere betydningsfulle verker hvor han videreutviklet bruken av elektronisk musikk. Under en rekke opphold i det elektroniske Studio Experimentalne i Polen mellom 1967 og 1972, komponerte han flere elektroakustiske verker. Musikk fra denne perioden er blant annet de rent elektroniske verkene *Solitaire*, *Warszawa*, og *Pace*, samt *Colorazione* for orgel, slagverk og elektronikk. Nordheim lagde også lydinstallasjoner, lydsulpturen *Ode til lyset* i 1968 og *Poly-poly* til verdensutstillingen i Osaka i 1970 (senere i konsertversjon som *Lux et tenebrae*). Han skrev også ren orkestermusikk, som *Floating*, *Greening*, og ikke minst *ECO*, som Nordheim i 1972 fikk Nordisk råds musikkpris for. I tillegg skrev han musikk til flere balletter – noen som omarbeidelser av tidligere verk, som *Strenger* og *Stoolgame* (begge 1974), basert på musikk fra *Solitaire*, og *Ariadne* (1977) over kantaten *Tempora Noctis*. Balletten *Stormen*, med koreografen Glen Tetley, ble uroppført i Tyskland i 1979, og spilt i Norge første gang i 1980. Forestillingen var en stor suksess, og har blitt spilt mange ganger siden, også internasjonalt (Aksnes 2013 [online]).

Flere av disse urfremførelsene ble ikke anmeldt i norske aviser, nettopp fordi de fant sted i utlandet. Noen av orkesterverkene fikk imidlertid en ganske rask norgespremiere, og andre måtte vente i noen år før de kom på plakaten her. Festspillene i Bergen ser ut til å ha vært en viktig arena for å få Nordheims musikk spilt i Norge, for her fikk både *Colorazione*, *Warszawa* og *Floating* sine premierer, og dermed også sine aviskritikker.

I tiden mellom 1975 og 1980 er imidlertid noe vanskeligere å finne kritikker av Nordheims musikk. Kanskje kan det også skyldes en del internasjonale fremførelser, som *Spur* i Baden-Baden 1975, *Ariadne* i Nederland 1977 og *Tempora Noctis* i Stockholm 1979, som ikke ble anmeldt i norske aviser. En del av musikken i disse årene ble dessuten spilt ved mindre anledninger – altså ikke festspillåpninger eller abonnementskonserter med Oslo-filharmonien – og dermed anmeldt av færre aviser. Et mindre materiale fra perioden kan også henge sammen med at avisene på denne tiden begynte å prioritere kunstmusikk annerledes. I hele denne undersøkelsen finner jeg for



eksempel bare ett verk med et større utvalg anmeldelser enn *Epitaffio*-konserten i 1965 – nemlig oppsetningen av *Draumkvedet* i 1994. Det er i så fall i et visst samsvar med Lunds sammenligning av sjangerfordelingen i Aftenposten og Dagbladet i 1975 og 1998 (se kapittel 2). Der hvor det tidligere kan ha vært selvsagt å dekke en ny Nordheim-komposisjon, må det kanskje etterhvert begynne å vike for andre sjangre? Det er likevel ikke sikkert at mitt utvalg anmeldelser er helt representativt for denne utviklingen. Fordi en del musikk ble urfremført utenlands, eller på tv eller radio, og ved mindre anledninger, kan avisredaksjonene også ha vært mer fleksible med hensyn til når de trykker en anmeldelse. De kan ha valgt ulike anledninger til å anmelde musikken (urfremføringen, norgespremieren, tv- eller radio-repriser, når noe spilles av store orkestre, som Oslo-filharmonien eller Harmonien i Bergen, når noe spilles ved Festspillene – eller helt andre anledninger), og slik gjort det metodisk mer utfordrende å finne alle anmeldelsene av et verk. Det betyr at det ikke er nødvendigvis et en-til-en-forhold mellom synkende antall anmeldelser per nye verk i denne undersøkelsen, og avisenes prioritering av kunstmusikk.

Selv om det ikke er like mange anmeldelser per konsert i dette utvalget, er det samlet sett omtrent like mange som i forrige utvalg. Det følgende skal belyse kritikermottagelsen av de elektroniske verkene komponert i årene rundt 1970, noen av verkene på slutten av 70-tallet, og spesielt mottagelsen av balletten *Stormen*, etter norgespremieren den 11. september 1980.

## 5.1 Kriterier og språk

### 5.1.1 Nye kriterier?

Selv om det ikke er et stort anmeldelsesmateriale å ta av, vil jeg likevel si at det spesielt er mottagelsen *Colorazione* og *Warszawa* som skiller seg ut i denne undersøkelsen. Begge verkene ble urfremført ved Festspillene i Bergen sommeren 1968. Det elektroakustiske *Colorazione*, for elektronikk, hammondorgel og slagverk er spesielt på den måten at de elektroniske elementene er bygget på opptak av slagverket og hammondorgelet, som transformeres og spilles av igjen 15 sekunder etter at de først ble spilt. Prosessen gjentas, med avspillingene som en del av nye opptak, og nye transformasjoner spilles av igjen. Slik siterer Nordheim seg selv i «real time», og stykket

er konstant både nytt og gammelt på en gang. *Warszawa* er på sin side et rent elektronisk verk. Konkret klangmateriale som er tatt opp i Polen (samt noe radiomateriale), er behandlet, bearbeidet, og satt sammen på nytt gjennom Nordheims lydfiltre og elektroniske instrumenter. Det er ingen tradisjonelle instrumentalister med, kun elektronikk-musikere. Nordheim selv var med på begge fremførelsene i Bergen som dirigent og utøver.

Selv om anmelderne av andre verker kan mislike og kritisere musikken, og mene at det er vanskelig å anmelde etter en enkelt gangs gjennomlytting, går disse anmelderne lenger. Fordi de er så dramatisk mye mer elektroniske enn hva for eksempel *Epitaffio* var (tross alt et nærmest tradisjonelt verk i både instrumentering og uttrykk i forhold til *Colorazione* og *Warszawa*), virker kritikerne i bergensavisene *Morgenavisen* og *Bergens Tidende* ganske i villrede overfor hvordan de skal behandle konserten i en anmeldelse. I første omgang stiller anmelderne det direkte spørsmålet om hvorvidt deres tradisjonelle musikkkompetanse er verdt noe som helst i møtet med denne musikken. Indirekte setter de dermed også spørsmålstegn ved om det er musikk i det hele tatt – i det minste i tradisjonell forstand. Særlig kritikeren i *Bergens Tidende*, signert B.K., antagelig kritikeren Bjørn Kolstad (senere kulturredaktør i *Morgenavisen*, og anmelder av både klassisk musikk, populærmusikk, jazz og film), har et interessant tankeforløp forut for sin beskrivelse av verkene: Han takker først sin bakgrunn for å gi ham begreper og kriterier til å vurdere og reflektere rundt «tradisjonell» musikk, før han spør hvordan man skal lytte til musikk som ikke passer til kriteriene. Skal man, i Nordheims tilfelle av elektronisk musikk, lete opp elektronisk ingeniørkunnskap og skape nye begreper? Eller er ingen kunnskap egentlig nødvendig? Skal enhver bare assosiere fritt billedlig, som man gjør til lyder ellers i verden og livet, og hva er i så fall verdien av å anmelde det?

Men da må konsekvensen bli at denne lydkunst bare skal tale direkte til ens nakne sanser, at lydbildet skal virke på oss gjennom rene sanseirritasjoner, eventuelt med litterære assosiasjoner til lydpulser man er vant til å motta som hørende menneske i det daglige liv.

Og det er i tilfelle aldeles all right, men da må følgen igjen bli at intet menneske i auditoriet har noe resepsjonelt fortrinns fremfor andre hørere. Ja, det hele blir da så demokratisk at selv vi ikke kjenner oss ukvalifisert!

Men så blir spørsmålet: har en slik «free-for-all-interpretation»-anmeldelse overhodet noen som helst interesse? (*Bergens Tidende* 29.5.1968)

*Morgenavisens* Anton Chr. Meyer er inne på noe av det samme:

Skal man vite hva som egentlig foregår når Arne Nordheim fremfører sin elektroniske musikk, bør man være noe bortimot svakstrømsingeniør, men enda vil det være en rekke momenter ved den som unndrar seg en saklig og objektiv vurdering. (Morgenavisen 29.5.1968)

Det kan være lett for dagens lesere og lyttere å avfeie dette som gammelmodighet og motvilje, men jeg mener likevel det er viktige og velfunderte spørsmål i sin samtid som reises her. Bergensanmelderne anerkjenner at deres kriterier ikke fungerer så godt på Nordheims musikk (en innsikt ikke alle anmeldere fra samme tid er forunt), og diskuterer så hvordan de som kritikere skal forholde seg til det. Den mest nærliggende løsningen er som de sier å assosiere fritt – men som kritikere er det interessant også å stille spørsmål ved hvilken egentlig verdi som ligger i dét. Dette er, slik jeg ser det er verken forskrekkelse eller motvilje, men interessante, kritiske spørsmål i et musikkmiljø i endring.

Andre kritikere reflekterer mindre rundt en assosiativ tolkning, og kommer dermed opp med noen interessante tanker om paralleller mellom musikken og samtiden i sine anmeldelser av *Colorazione* og *Warszawa*: Er den elektroniske maskinmusikken kunstens naturlige uttrykk i tiden?

Er den elektroniske musikk uttrykk for kulturpessimisme og kulturnihilisme, eller er den åpenbaringsens nye musikk «som lyder av tusen vann»? (...) Er den en Deus eller Diabolus Machina? Dette er spørsmål som i stadig sterkere grad vil engasjere sinnene i den maskinalder vi lever i. (Dagbladet 29.5.1968)

Der er noe over Nordheims musikk, noe underlig fjernt og tidløst, noe upersonlig, nesten dehumanisert, som stundom kan virke selsomt dragende, men nesten like ofte uhyggelig og frastøtende. Det er en slags «science fiction»-musikk som synes å komme fra fjerne galakser, millioner av lysår borte; det er signaler hvis mening vi ikke kan tyde, ja snaut nok ane. (Morgenavisen 29.5.1968)

Interessant er det kanskje at verket *Solitaire* fikk en mye mindre grunnleggende kritisk behandling i Dagbladet og Aftenposten, enda det bare var et par måneder etter festspillkonserten. Bestillingsverket *Solitaire* er også en elektroakustisk affære, skrevet som en lyd/lys-komposisjon til åpningen av det nye Høvikodden kunstsenter i 1968. Som klanggrunlag for verket ligger noen tekstlinjer fra Baudelaires dikt *Les Fleurs du Mal*, lest av en kvinne, og elektronisk bearbeidet. Åpningen på Høvikodden var en stor begivenhet, markert av de fleste hovedstadsavisene – en journalist fra New York Times skal dessuten ha vært til stede – men bare Aftenposten og Dagbladet anmeldte verket i seg selv. På tross av den hypermoderne anledningen – det nye kunstsenteret med sitt nye lydstudio - karakteriserte faktisk både Dagbladets Kåre Kolberg og Aftenpostens Hans Jørgen Hurum med den største selvfølgelighet verket som publikumsvennlig og

tilbakeholdent, verken sensasjonelt eller epokegjørende. Kanskje kan det ha med kulturforskjeller i Bergen og Oslo å gjøre – at osloanmelderne var mer vant med ny musikk og eksperimentelle former? Det kan også ha med anledningene å gjøre – åpningen av Høvikodden kunstsenter var en begivenhet for samtidskunsten, og en naturlig konsertarena for samtidskomponisten Nordheim. Festspillene i Bergen var i 1968 ennå relativt tradisjonelle, og med Grieg og Ibsen og annen norsk tradisjon som kontrast og kontekst for Nordheims nykomposisjoner<sup>5</sup> virket Nordheim kanskje ekstra moderne? Mest utslagsgivende er kanskje de personlige forholdene. Kåre Kolberg var komponistkollega av Nordheim, som også arbeidet noe med elektronisk musikk, og selv var en representant for ny-vennligheten (Herresthal 2013 [online]). Og at Hurum var kjent med og positivt innstilt til både ny musikk og Nordheim har vi allerede sett.

Likevel deler *Solitaire*-anmeldelsene noe av den samme kritikken som *Canzona* og *Warszawa* fikk. Også Aftenposten antyder at det kan være problematisk med fri assosiasjon, og mener verket forstås bedre hvis man for eksempel visste hvilke Baudelaire-linjer som er brukt («Denne funklende verden av metall og stener, hensetter meg i ekstase, og jeg elsker til vanvidd de ting, der lyder blandes med lys» (Baudelaire sitert av Hurum i Aftenposten 1968)):

Hadde sentralideen vært sanset av øye og øre krystallisk klart, og ikke som en noe tåkelagt abstraksjon, så ville det slett ikke ha kjedet er (sic?) med så mye variert glassklirr i diskanten, og man ville heller ikke ha trodd at de sprakende detonasjoner og maskingeværers ilske knitren hadde sammenheng med at dashbordet var levert av Kongsberg Våpenfabrikk. (Aftenposten 24.8.1968)

Denne diskusjonen rundt hvordan en musikkritiker skal forholde seg til assosiativ tolkning, er etter min mening svært interessant og viktig for musikkanmeldere også i dag.

### 5.1.2 Nytt språk?

At den kritiske anmelderen i Bjørn Kolstad i Bergens Tidende synes det er vanskelig å skrive om ny musikk er tydelig, og han mener dessuten at ingen andre får det til heller. Faktisk bruker han Nordheim selv som eksempel:

Arne Nordheim selv, som er en av de elegantest-skrivende anmeldere vi har når det dreier seg om tradisjonell musikk, selv han blir tåkete og uinteressant når han skal skildre sin egen krets' musikk. (Bergens Tidende 29.5.1968).

---

<sup>5</sup> I 1966 hadde Nordheim selv kritisert Festspillene for nettopp dette. Se Norges musikkhistorie bind 5, s 190.

Men faktum er, i alle fall i dette utvalget, at anmelderne er svært påpasselige med å være konkrete i sine omtaler av den nye musikken. De skriver om instrumentasjon, komposisjonsteknikker, og lydeffekter, de henviser til andre komponister, og kommenterer klang, tematikk og motivutvikling. Særlig begrepet «form» vender anmelderne stadig tilbake til. Kanskje er det fordi de ser formen som et spesielt viktig element i disse stykkene – eller kanskje er det fordi den er forholdsvis lett å identifisere og kommentere. Her er noen av tilfellene:

*(Doria:)* Sensibiliteten, de vage stemningene i Ezra Pounds dikt har han underbygget og utdypet i dette verket som er rikt på subtile virkninger der hans fabulerende klangfantasi kommer til sin rett og der visse dynamiske utbrudd er formdannende. (Aftenposten 22.5.1975)

*(Colorazione:)* Her er en fornem klassisitet i formen som ingen andre av Nordheims verker, en stramhet, men også vidde og utsyn som også rommer religiøst meditative partier i en delikat Webern-punktualisme. (Dagbladet 29.5.1968)

*(Greening:)* Det som skjer av motivforvandling foregår her ofte på et vanskelig hørbart detaljplan, mens stykkets «ytte ansikt» – storformen – er preget av en bastant, nærmest «symfonisk» form, som ikke egentlig tilsvarer forestillingen om noe som «spirer og gror». Men vakkert klinger det ofte (...). (Dagbladet 29.4.1974)

Det er heller Kolstad selv som kommer med den vageste og mest tåkete påstanden jeg kan finne i hele dette utvalget:

Warszawa ga utvilsomt tilhøreren et sterkt inntrykk av sjelelig bevegelse, til tider med utladninger av en voldsomhet som rene krig-kontentum (...), vekslende med avspenningsperioder av lyse og eteriske klanger, ofte som ringlende krystallprismer, gjerne over mørke grunnledetoner som syntes å spre seg i flere lag av overliggende oktavtoner. Meget av dette evig bølgende «sfæriske kontrapunkt» virket umiddelbart som rene skjønnhetsinntrykk på oss. (Bergens Tidende 29.5.1968)

Man skjønner noe av hva han sikter til. Men underlige begrepsblandinger av faguttrykk og metaforer, som «sfæriske kontrapunkt» og «mørke grunnledetoner (hva er egentlig en grunnledetone?) som syntes å spre seg i flere lag av overliggende oktavtoner», er selv gode eksempler på uklare beskrivelser av ny musikk. Det gjør det også vanskelig å forstå om anmelderen mener å beskrive musikken og instrumentasjonen, eller sitt eget inntrykk av verket. Kanskje er det en blanding, og man kan tro at det denne blandingen er noe av det han selv kritiserer når han kaller anmeldelser av ny musikk for «tåkete» og «uinteressante».

En annen påfallende språklig gimmick verdt å nevne, er den utstrakte bruken av anførselstegn. Det er Dagbladets Magne Hegdal som setter rekorden i antallet anførselstegn brukt i en enkelt anmeldelse. *Greening*, et bestillingsverk fra Los Angeles

Philharmonic Orchestra og dirigent Zubin Mehta, ble første gang fremført i Los Angeles i april 1973, og i Norge på en ren nordheimkonsert med Oslofilharmonien i Chateau Neuf. Magne Hegdal setter hele elleve ord i anførselstegn i sin forholdsvis korte anmeldelse av konserten:

... at denne komponisten ikke er noen busemann, men en «lyriker» som uttrykksmessig mer nærmer seg det «føleriske» enn det provoserende.  
... innenfor en vel etablert retning, det som gjerne kalles «modernisme», (skjønt det snart er et historisk begrep som på samme måte som «ars nova» på 1300-tallet)...  
... glimrende framført av Mogens Ellegaard med komponisten ved «spaken».  
... kombinasjonen av «hermetisk» og levende klang.  
... mens stykkets «ytre ansikt» – storformen – er preget av en bastant, nærmest «symfonisk» form...  
... den «smektende» cello-kvartetten der den dukker opp tidlig i «reprise»...  
... Nordheims musikk som alltid har utviklet seg «riktig» og uprovoserende... (Dagbladet 29.1.1974)

Det ser ut som anførselstegnene har flere ulike funksjoner. Noen ganger er de der kanskje for å få en leser til å stoppe opp og tenke på et begrep, som «modernisme» og «ars nova», andre ganger ser det ut som en måte å understreke en metafor på, som «hermetisk» og «ytre ansikt». Men ofte virker det som om de dukker opp rundt låneord som vanligvis ikke assosieres med samtidsmusikk – som Hegdals «lyriker», «følerisk», «symfonisk» og «smektende», eller Folke Strømholms «menneskelig» og «behagelig» (VG 28.1.1974). De brukes også noe om elektroniske begreper som anmelderne kanskje ikke er vant til å omtale – som «mixebord», i Meyers *Canzona/Warszawa*-anmeldelse (Morgenavisen 29.5.1968). Anførselstegnene er interessante fordi de peker på hva som er nytt og uvant for anmelderne. Mangelen på et kjent begrepsapparat tvinger kritikerne til å bruke nye uttrykk, og noen velger å sette disse i anførselstegn. Kanskje gjør de det for leserne, for å fremheve at disse uttrykkene er nye, eller kanskje gjør de det i forsiktighet – fordi de ikke helt tør å si rett ut at musikken er behagelig, menneskelig eller smektende. Den utstrakte bruken i Hegdals anmeldelse kan på en side se ut som et pedagogisk virkemiddel – kanskje Hegdal som komponist ønsker å formidle bredt om ny musikk og Nordheim, og bruker anførselstegn på kodefortrolige termer som *modernisme*, *ars nova* og *symfonisk* for å ufarliggjøre dem, og på låneord for å understreke deres metaforiske egenskaper, som *hermetisk* og *ytre ansikt*? I så fall er noen av enkelttilfellene litt rare i seg selv. Hvorfor sette for eksempel *lyriker* i anførselstegn men ikke *busemann*, i samme setning? En annen mulig tolkning av anførselsmylderet er som et ironisk avstandsgrep. Komponisten Hegdal tok mye større avstand fra de klassisk-romantiske formprinsippene (Pedersen 2013 [online]) enn

Nordheim – tross Nordheims elektronisk bearbeidelse og klangflateteknikker. Hegdal, som selv arbeidet mye med blant annet tilfeldighetsprinsipper, kan ha følt de romantiske kvalitetene i *Greening* rett og slett som klamme og anstrengte. Slik sett kan flere av anførselstegnene være der for å fremheve det som er en fremmedfølelse hos Hegdal, for eksempel rundt kvaliteter som *lyrisk*, *symfonisk* og *smektende*, mens enkelte andre kan antyde en irritasjon over at noen kan mene at Nordheim er en provoserende «busemann».

## 5.2 Stormen 1980

I rekken av verk man kan omtale som gjennombrudd for Nordheim – hans gjennombrudd som ung komponist med *Aftonland* i 1959, som «modernist» med *Epitaffio* i 1965, som elektroakustisk eksperimentalist med *Colorazione* og *Warszawa* i 1968, eller den nordiske anerkjennelsen fra Nordisk råds musikkpris for *ECO* i 1972 – kan oppsetningen av *Stormen* i Oslo i 1980 kanskje være Nordheims gjennombrudd for det brede norske publikum (Guldbrandsen 2004). Balletten, med musikk for orkester, kor, sopran, baryton og lydbånd, til Glen Tetleys koreografi over Shakespeares drama, ble først satt opp i Schwetzingen i Tyskland, 3. mai 1979. Den norske operas ballettsjef fikk både originaloppsetningens dirigent Charles Darden og Tetley selv til Oslo for den norske oppsetningen, som hadde premiere allerede året etter, den 11. september 1980.

Balletten ble en kjempesuksess med virkelig glitrende kritikker, med titler som «En åpenbaring av lys og skjønnhet» (Dagbladet 12.9.1980), «Stormende suksess» (Morgenbladet 12.9.1980) og VGs uforbeholdne «FENOMENALT!» (VG 11.9.1980). Gjennomgående for alle kritikkene (altså Aftenposten, Dagbladet, VG, Morgenbladet, Arbeiderbladet og Norges Handels- og Sjøfartstidende) er vektleggingen av at forestillingen er en «tverrkunstnerisk seier», delt mellom koreograf Tetley og komponist Nordheim. Likevel er svært liten plass viet til å kommentere Nordheims musikk. Antagelig kan det komme av anmeldernes bakgrunner; flere av *Stormen*-anmeldelsene er skrevet av ballett-kritikere, ikke musikk-kritikere, og det virker som de mangler begreper og kompetanse til å si noe annet om Nordheims musikk enn at den er viktig, spennende eller illustrerende. Kritikerne er riktignok begeistret for musikken, men de er alle ganske ubegrunnede i sine påstander, som i disse eksemplene:

Arne Nordheims musikk var dansens spennende og stimulerende følgesvenn gjennom hele balletten. (Morgenbladet 12.9.1980)

Men flere enn danserne bidrar til det vellykkede resultat. ... ikke minst det mektige inntrykk som Arne Nordheims klangfulle og inciterende musikk etterlater... (Norges Handels- og Sjøfartstidene 16.9.1980)

Vår egen Arne Nordheim har skapt et enestående musikkverk, så moderne, så direkte, så fullstendig. En 20. århundrets klassiker (VG 11.9.1980).

Det er som en avspeiling av guddommelig orden der hver enkelt del får mening gjennom helheten og detaljene fullender det totale syn. (Dagbladet 12.9.1980)

Disse løsrevne setningene sier ikke så mye for seg selv, og det er heller ikke særlig mer som tilbys i resten av anmeldelsene. Morgenbladets omtale av musikken som «ballettens følgesvenn» sier ingenting som musikkens egenverdi, Handels- og Sjøfartstidendes «klangfulle og inciterende» er lite annet enn nøytrale beskrivelser, og VGs korte og svært abstrakte karakteristikker er helt uten begrunnelse. Selv Dagbladets poetiske metafor for hvilket inntrykk musikken gjorde er særlig annet enn assosiativ synsing – selv om man kan forstå hva kritikeren prøver å si. Det er i det hele tatt lite i disse anmeldelsene som peker mot at kritikerne har noe bestemt syn på Nordheims musikk, utover at de synes den fungerer godt til det som skjer på scenen.

Dette er en utfordring som følger med tverrkunstneriske prosjekter, og den dukker også opp andre steder i denne undersøkelsen – ballettmusikk, teatermusikk, installasjonsmusikk. Som nevnt forholder en del av de tidlige radioteateranmeldelsene seg overhodet ikke til Nordheims musikk. Også ufremførelsen av *Solitaire* – lyd-/lyskomposisjonen til åpningen av Høvikodden kunstsenter, ble av enkelte aviser omtalt av avisenes kunstkritikere, som følgelig ikke tok for seg Arne Nordheims musikk i nevneverdig grad. Anmeldelsene av *Stormen* sitert over har i det minste kommentert musikken – det er det ikke alle som gjør. Verken Arbeiderbladet eller Aftenposten nevner musikken i det hele tatt; Aftenpostens anmelder skriver at musikken bør omtales for seg, og Arbeiderbladet noterer som avslutning at deres musikkritiker skal anmelde musikken på et senere tidspunkt. Jeg har imidlertid ikke funnet noen slike anmeldelser.

Anmeldelsene av *Stormen* var altså svært positive, men de tok i svært liten grad for seg Nordheims musikk. Med andre ord, når man snakker om en positive kritikermottagelse av *Stormen* i 1980, er det først og fremst den spesifikke oppsetningen med



Operaballetten, og lite Nordheims musikk man egentlig snakker om. Likevel ble den, i de få setningene den ble nevnt, hyllet av ballettkritikerne.

## 5.3 Tilnærminger

### 5.3.1 Den «objektive» vurderingen

I dette utvalget anmeldelser virker det som om det er store sprik i anmeldernes oppfatning av hva en kritikk bør være. De tydeligste eksemplene på anmeldere som tydelig mener at det er mulig å gjøre en saklig og objektiv vurdering er nettopp bergensanmelderne Bjørn Kolstad og Anton Chr. Meyer i henholdsvis Bergens Tidende og Morgenavisen, i deres *Colorazione/Warszawa*-anmeldelser (se sitater over). De antyder at de felles analyseverktøyene og kriteriene man bruker i kritikk og vurdering av mer tradisjonell musikk, gjør at man kan behandle musikken objektivt, og at mangelen på kriterier som kan gjelde for ny musikk gjør den vanskelig for anmelderne å behandle (Som skrevet tidligere er det ikke nødvendigvis bare en gammeldags holdning, tvert i mot kan det være en nødvendig tankegang å gjennomgå for å komme frem til nye holdninger, se s. 53-54) Kjell Leikvoll er inne på noe av det samme i sin *Doria*-anmeldelse fra 1975:

En inngående analyse av Arne Nordheims arbeider vil uten tvil påvise allsidigheter i verkenes form og uttrykk. For meningmann står likevel klangbildet og atmosfæren som klangens skaper som komponistens fornemste uttrykksmiddel i flere verk. (Bergens Tidende 22.5.1975)

Han fortsetter med å beskrive verket fra et slikt «menigmann»-synspunkt (Anton Chr. Meyer bruker begrepet «lekfolk» på samme måte i sin *Colorazione/Warszawa*-anmeldelse (Morgenavisen 29.5.1968)), og det ser dermed ut til at han har slått seg mer til ro med at hans tradisjonelle analysekunnskap kommer til kort i møtet med Nordheims musikk. Det at han innleder med å påpeke det, tilsier imidlertid at han ikke er helt fornøyd med situasjonen.

I andre enden av skalaen er anmelderne Magne Hegdal og Hans Jørgen Hurum. Hegdal er utvilsomt den mest personlige av alle anmelderne i dette utvalget, og nyanserer sine utsagn med «etter min mening» eller «etter min oppfatning» ved flere anledninger. Spesielt i sine kritikker av *Floating* og *Doria* er han, ved hjelp av disse uttrykkene utilslørt subjektiv, og holder en helt annen, mye mer ydmyk tone enn de andre

anmelderne. Hurum er spesielt subjektiv i sin *Solitaire*-anmeldelse, der han bruker et helt avsnitt på å beskrive hvordan han selv hadde det under verkets fremførelse:

... så sant jeg har ører til å se med, opplevde jeg ikke den hellige grals nærvær; besynderlig nok følte jeg meg – både arkitektonisk og befarvet – hensatt i et rasjonelt, men nesten småborgerlig demonstrasjonslokale for den fremtidskunst som oppgis å skulle innbefatte all mobil kunst og den diktning som skal oppleves musikalsk og på tvers av forstanden; løse ord eller stavelser ble kastet inn i musikken. (Aftenposten 24.8.1968)

Anmeldelsen er imidlertid ganske lang, og store deler av resten bruker Hurum på samme måte som de aller fleste andre i dette utvalget: rent deskriptive forklaringer av hva som skjedde, hvilke lyder som kom når og hvilke instrumenter som var med.

Det er nemlig den langt på vei vanligste stilen i anmeldelsene – det brukes mye plass på å beskrive hvordan musikken låter. Noen ganger følges de av vurderinger og begrunnelser, men ofte mangler også det, og anmeldelsen er mer en hendelsesrapport enn en egentlig anmeldelse. Dette eksemplet er alt Aslak B. Syse skriver om *Colorazione* i Morgenbladet:

Colorazyone (sic), et nytt farveklangspill, ble utført på de to instrumentene slagverk og elektronorgel. I tillegg arbeidet komponisten Meny Boch med filtre og andre elektroakustiske apparater til inngripen i klang og styrkegrad. Samtidig ble den allerede avspilte musikk, ved hjelp av magnetofon, efter intervaller spilt ut gjennom høyttalerne, slik at musikerene spilte med seg selv. Det gav således store variasjonsmuligheter som komponisten hadde benyttet seg av. (Morgenbladet Qvamme 1968)

(Det ser ut til at anmelderen har blandet noe med navn og staving – Meny *Bloch* var Nordheims elektroakustiske ekspert og medhjelper, ifølge de andre kritikkene innhentet fra Dortmund for å styre det elektroniske under konserten. Anmelderen skriver imidlertid i starten at både *Colorazione* og *Warszawa* er av Nordheim, så kanskje har han bare glemt et «og» mellom komponisten og eksperten.)

Også VGs bastante overskrift: «Nordheims beste klangverk: "Greening"» er et ganske ubegrunnet standpunkt. Det er, ifølge anmelderen Folke Strømholm, «personlig», og «flyter lett av sted», men de få resterende setningene dreier seg om at Nordheim er klangkomponist og at *Greening* er bygget på små motivceller.

Denne svært deskriptive og ikke-vurderende stilen kan ha grunnlag i flere ting. Kanskje er det flere anmeldere som kjenner på nevnte bergensanmelderes bekymring med tanke på hvordan de skal anmelde tradisjonell musikk som unndrar seg tradisjonell analyse og kriterier. Dermed tyr til det de vet de kan gjøre på en mer eller mindre

objektiv måte, nemlig beskrive lyden. Kanskje har det også sammenheng med tiden – anmelderne på denne tiden er del av en generasjon som gjerne var av den oppfatning at musikkritikk kan, og kanskje bør, være objektive felter – i det minste skulle den forsøke å være det. En positivistisk tilnærming preget hele musikkvitenskapen spesielt noen år tidligere (Kerman 1980, se også kapittel 1), og det er ikke utenkelig at akademikerne blant kritikerne har bragt dette med seg til avisanmeldelsene.

Samtidig kan det deskriptive rett og slett være gjort med tanke på leserne – nyhetsverdien i anmeldelsene ligger jo delvis i å beskrive for de som ikke var der hvordan dette nye uhørte faktisk låter. Det er vel ikke usannsynlig at tendensen kommer av en blanding av disse årsakene .

## 5.4 Synet på Nordheim

### 5.4.1 Den romantiske Nordheim

Nordheims produksjon i denne perioden er mangfoldig, fra helelektroniske verker og tverrkunstneriske installasjoner, til «vanlig» orkestermusikk, og ballettmusikk. Følgelig er mottagelsen også mangfoldig. Som vist over ble de elektroniske verkene *Colorazione* og *Warszawa* i 1968 omtalt som svært radikale, og den elektroniske besetningen fikk en anmelder til å antyde at det kanskje ikke var «egentlig musikk» i det hele tatt (Bergens Tidende 29.5.1968), mens *Solitaire* fra samme år ble kalt forsiktig og tilbakeholdent, småborgerlig og nærmest kjedelig (Aftenposten 24.8.1968). Og der hvor Magne Hegdal omtaler Nordheims tonespråk i *Greening* som vel etablert og ikke akkurat nytt lenger (Dagbladet 29.1.1974), har Dag Winding Sørensen fortsatt ikke slått seg til ro med at Nordheims musikk ikke følger tematisk-harmoniske prinsipper (Aftenposten 26.1.1974).

Likevel er det enkelte fellestrekk det går an å fremheve. For det første er det klart at personen og komponisten Arne Nordheim i dette utvalget er blitt en kjent skikkelse i norsk musikkliv. Han presenteres ikke lenger som ukjent, ung og lovende, men som etablert og anerkjent, en å regne med når man snakker om «ny norsk musikk». For det andre skjer behandlingen av klang som bærende kompositorisk element nå på en mye mer naturlig måte. Der anmeldelsene før *Epitaffio* gjerne omtalte Nordheims klangfokus

som noe helt spesielt og uvanlig, virker det, allerede fra *Solitaire*-anmeldelsene fra 1968, helt uproblematisk for de fleste anmelderne å omtale Nordheim som klangkomponist.

I tillegg er det en tendens til at Nordheims romantiske og klassiske sider i større grad trekkes frem. Det nevnes riktignok også av enkelte av anmelderne i forrige utvalg, men da gjerne i kontrast til det moderne – som om det er overraskende og bemerkelsesverdig at ny musikk ikke trenger være kald eller skjematisk. I dette utvalget, derimot, beskrives de romantiske kvalitetene ved Nordheims musikk like gjerne uten å sette det i kontrast til skjematisk modernisme. Kanskje har det med Nordheims musikk å gjøre – mange vil mene at den blir mer «romantisk» utpå 70-tallet enn i tiåret før. Eller kanskje har det med anmelderne å gjøre – anmeldere er også mennesker som vokser og lærer, og kanskje har noen år med Nordheims musikk gjort dem mer fortrolige med en stil de tidligere ikke visste hvordan de skulle omtale? Uansett var det antagelig med på å nyansere en folkelig oppfatning om at moderne musikk er følelsesløs og kun appellerer til intellektet – og på å nyansere synet på Nordheim: han er ikke bare en interessant ung komponist, men en uttrykksfull og allsidig samtidskomponist, med både romantiske, klassiske og modernistiske trekk.

#### **5.4.2 Forsvar og formidling**

Selv om noen musikkkritikere kanskje hadde nok med å overbevise seg selv om den nye musikkens kvaliteter, er hovedinntrykket heller at anmelderne i utvalget er opptatt av å formidle den smale musikken til de brede lag, og å forsvare Nordheim mot konservativ motvilje. Som den utstrakte bruken av anførselstegn tidligere nevnt, kan det være bevisste forsøk på å gjøre tekstene, og musikken, mer tilgjengelig for et større publikum. Slike grep er også noe som dukker opp hos flere, enten ved retoriske spørsmål, som når Kjell Skyllstad i Dagbladet spør om den elektroniske musikken er Guds eller Djevelens verk (han mener åpenbart selv at det er Guds)(Dagbladet 29.5.1968), eller ved en pedagogisk og velmenende musikkhistorisk gjennomgang, som plasserer Nordheim trygt utenfor den notoriske serialismen, som i dette eksemplet fra VGs komponist-kritiker Folke Strømholm:

Den mer eller mindre sterile serialismen som preget 50-årene, ble avløst av en musikkstil hvor interessen for den rene klang – for klangens egen skyld – kom i høysetet. For så vidt en mer «menneskelig» musikk, fordi skjematenkningen hos de skapende tonekunstnere ble gitt på båten til fordel for en langt friere komposisjonsteknikk. Og på denne bølgen kan man nok si at Arne Nordheim startet sin karriere for alvor. (VG 28.1.1974)

Selv om det ikke er så mange slike direkte «forsvar» av Nordheim som moderne komponist, har de mer deskriptive verkanmeldelsene også en mildt oppdragende funksjon på nettopp motvillige konservative. Ved å omtale Nordheims nye uttrykk, både de elektroniske og de klanglige, som helt vanlige musikalske uttrykk, er de med på å normalisere det som mange vil kalle radikalt, vanskelig og utilgjengelig.

### 5.4.3 Paradokset: en etablert avantgardist

Tolkningen av Hegdal som en som ser Nordheim som mer romantisk og tradisjonell enn ekte nyskapende, forsterkes også av at Hegdal gjentar noe av det samme i alle sine andre anmeldelser fra utvalget - altså *Solitaire* (1968), *Floating* (1971) og *Doria* (1975). Også her understreker han at Nordheims musikk ikke representerer noe nytt. Dette trekkes også frem av andre anmeldere – Kåre Kolberg sier det rett ut i sin *Floating*-anmeldelse fra 1971, og antydninger til at dette er mer «typisk Nordheim» enn egentlig nyskapende det dukker også opp i Aftenposten og VGs *Doria*-anmeldelser:

Innenfor sitt spesielle stilområde er Arne Nordheim en fintfølede artist som evner å skape atmosfære i sin musikk. Sensibiliteten, de vage stemninger i Ezra Pounds dikt har han underbygget og utdypet i dette verket som er rikt på subtile virkninger der hans fabulerende klangfantasi kommer til sin rett (...) (Aftenposten 22.5.1975)

Arne Nordheims nye verk «Doria» (for tenorsolo og mindre orkester) er – som alt av Nordheim, klanglig betont. Noen ganske få ganger fører vi et ekstatisk tuttiutbrudd. Ellers dominerer duse, sarte slanke toner, ofte basert på triangel og andre slaginstrumenter. (VG 22.5.1975)

I motsatt ende av skalaen er Kjell Skyllstad, og den stadig konservative Dag Winding-Sørensen. Det kan virke rart å plassere disse to kritikerne i samme bås, med tanke på hvor forskjellig innstilt de er til Nordheims musikk. Skyllstad er direkte begeistret i sin anmeldelse av *Colorazione* og *Warszawa* i Dagbladet, og har ved flere senere anledninger hyllet Nordheim som en av de viktigste komponistene i forrige århundre (blant annet i festskriftet til Nordheims 60-årsdag), mens Winding-Sørensen knapt virker å vill ha noe med Nordheims musikk å gjøre. Men de deler synet på Nordheims musikk som ny og radikal – selv om de vurderer disse kvalitetene ganske forskjellig. Skyllstad på sin side mener konserten ved Festspillene etablerer Nordheim som «en av de fremste lederskikkelser i den musikalske avantgarde», og synes konserten er en av de «viktigste begivenhetene i norsk musikkliv på lenge» (Aftenposten 29.5.1968). For Winding-Sørensen derimot, er det (fortsatt) de nye teknikkene og mangelen på «tematisk-harmonisk tankegang» som hindrer Nordheim i å komponere «ekte musikk».

Winding-Sørensen er fortsatt den mest åpenbart negative av alle anmelderne i hele denne undersøkelsen, og går ikke av veien for å være både nedlatende og ironisk, her fra anmeldelsen av *Greening* i 1974:

Stykket er mer pretensiøst enn de tidligere verker både i tid (19 minutter), instrumentarium og kompositorisk streben. Komponisten har villet vise hvordan et melodisk-harmonisk velle-kim kan «skyte frem og utvikles til noe som er tilstrekkelig sterkt til å overleve i grenselandet mellom poesi og katastrofer. Det er en god og velbrukt kompositorisk idé (Kunst der Fuge, Beethovens siste kvartetter).

Men den forutsetter en tematisk-harmonisk tankegang, som hos Nordheim regelmessig fortrenses av interessen for rene klangfarve-fenomener. (Aftenposten 26.1.1974)

Med begge disse blikkene på Nordheim i bakhodet får Nordheim en noe paradoksal posisjon som en etablert avantgardist. På den ene siden har man dem som ennå ser på Nordheim som en representant for det nye og moderne, på den andre siden har man dem som tvert i mot ser ham som en komponist som benytter seg av etablerte tradisjoner – både fra musikkhistorien som helhet (for eksempel i formbehandling), og fra seg selv («typisk Nordheim»).

Det er imidlertid verdt å nevne at det antagelig skjer en dreining i dette synet i løpet av 1970-årene. Fra *Doria* i 1975, er det flere som snakker om en ny retning i Nordheims komposisjon, nemlig dreiningen mot noe nyromantisk, bruk av mer melodisk materiale og tonale sentra (Larsen 2003:26 , Norges Musikkhistorie 2001:213, Guldbrandsen 2004). Norges Musikkhistorie skriver dette om musikken fra slutten av 70-tallet:

I midten av 1970-årene skjer det en vending mot nyromantikken. Selv om de neoekspresjonistiske klangblokkene fortsatt gjør seg gjeldende, vender både melodien og tonaliteten tilbake for fullt i Nordheims musikk, og det er det vokale mediet som kommer til å dominere i årene fremover, først i *Doria*, senere i verker som *Stormen*, *Tempora Noctis*, *Nedstigningen*, *Aurora* og *Wirklicher Wald*. (Vollsnes 2001:213)

Selv om det likevel er flere av anmelderne som mener at *Doria* nettopp *ikke* markerer noe brudd, kan det komme av at det tar tid også for en kritiker å omstille seg og bli fortrolig med nye trender. Det er dessuten stor forskjell på for de elektroakustiske verkene fra før 1970 og orkesterverkene som kom etterpå, selv om de er plassert sammen i dette kapitlet. At orkesterverkene *Floating* og *Greening* står for noe annet enn de rent elektroniske verkene er åpenbart, og kanskje ser kritikerne *Doria* som en videreutvikling av disse? Kanskje kan man også kalle det et skritt vekk fra det utpreget elektroniske, først mot en mer klangflatebasert komponering, og siden mot det melodiske i *Doria*?

Med disse ulike retningene innenfor et relativt lite tidsspenn i bakhodet, er det kanskje likevel ikke så paradoksalt at Skjellstad kan mene at de elektroakustiske *Colorazione* og *Warszawa* gjør Nordheim til en viktig avantgardist i 1968, mens Magne Hegdal mener det stikk motsatte i sine anmeldelser av orkesterverkene *Floating* (1971) og *Greening* (1974).

## 5.5 Oppsummering

Heller ikke i dette utvalget er det spesielt mange anmeldelser som er direkte kritiske. Av de 26 har jeg karakterisert 3 som negative, 5 som blandede og 14 som positive – nesten nøyaktig lik fordeling som i forrige utvalg. Ved å se på hva som har vært fremtredende ved anmeldelsene i denne perioden (ikke hvorvidt de er positive eller negative, man andre fellestrekk som sier noe om synet på Nordheims musikk), kan man si at det er tre trekk som går igjen i anmeldelsene: 1) at anmelderne er kritiske til, og stiller spørsmål ved hele det elektroniske og moderne prosjektet (Morgenavisen 29.5.1968, Bergens Tidende 29.5.1968, Aftenposten 26.1.1974), 2) at anmelderne ønsker å forsvare Nordheim og moderne musikk generelt (eventuelt det siste, men ikke det første – (Dagbladet 29.5.1968, VG 28.1.1974) 3) at anmelderne inntar en ikke-vurderende holdning, der de først og fremst beskriver verkenes musikalske kvaliteter, som form, klang, instrumentasjon og generelle uttrykk – uten utpreget entusiasme verken for eller imot musikken. Samlet danner dette et bilde av en etablert komponist, som lager musikk som gjerne kan omtales og anmeldes som all annen musikk, men som også er kontroversiell nok til å skape enkelte sterke reaksjoner både for og imot i kritikerstanden – han er med andre ord, det noe paradoksale, en etablert avantgardist.

## 6 Frem til Draumkvedet 1994

Året etter *Stormen*-suksessen i 1980, flyttet Arne Nordheim inn i statens æresbolig for kunstnere, Grotten. Det er en del som peker på et stilsifte i Nordheims musikk på omtrent denne tiden. Fra å være rent klanglig fokusert tar han etterhvert med melodiske og tonale elementer, og bruker i enda større grad virkemidler som trekker veksler på senromantisk stil (Aksnes 2013 [online]). Nordheim jobber også mye med gjenbruk av materiale – eller videreutvikling av det samme materialet – og lar mange nye verker bygge på idéer fra egne tidligere verker. Noe av musikken fra slutten av 70-tallet kan for eksempel ses på som forstudier til *Stormen*, som trombonestykket *The Hunting Of The Snark* (1975), kantaten *Be Not Afear'd* (1977) og cellostykket *Clamavi*. Noe av det samme materialet dukker også opp senere i for eksempel *Nedstigningen* (1980), *Tenebrae* (1982), *Wirklicher Wald*, *Aurora* og flere senere verker (Guldbrandsen 2004).

Nordheims suksess befestes videre på 80-tallet med flere bestillinger fra prominente musikere og orkestre innenlands og utenlands, som den russiske stjernecellisten Mstislav Rostropovitsj (*Tenebrae*), den engelske vokalgruppen Electric Phoenix (*Aurora*), og Amsterdam Concertgebouw-orkester (*Magma*). Dessuten ble fikk han oppdrag i forbindelse flere viktige norske begivenheter, blant annet *Venit Rex* til Kong Olavs 80-årsdag i 1983, *Wirklicher Wald* til Musikkonservatoriet i Oslos 100-årsjubileum, og ikke minst *Draumkvedet* til OL på Lillehammer i 1994.

I dette utvalget begynner dessuten mitt materiale, altså antallet anmeldelser, å øke betraktelig. Antagelig er det delvis fordi en del aviser fra disse årene er elektronisk arkiverte og søkbare, og dermed enkle å finne, men det kan også se ut som Nordheims musikk nå spilles ganske ofte. Anmeldelser av nordheimverker dukker opp etter større og mindre konserter rundt i landet, og på plater – både rene Nordheim-plater og sammensatte plater med musikere som har inkludert et nordheimverk. I tillegg finnes det anmeldelser av gamle teater- og ballettforestillinger som settes opp på nytt.



Ved en del av konsertene med urfremføringer av nordheimverk har jeg i dette utvalget også funnet at det er færre aviser som anmelder. Mens det i de tidligere kapitlene har vært forholdsvis lett å finne konsertanmeldelser i mange aviser i dagene etter en urpremiere, er det i denne perioden flere verk som enten ikke blir anmeldt, eller bare omtales av en eller to aviser. Dette kan ha med flere ting å gjøre, det kan være en videre utvikling av det som også nevnes i forrige kapittel – en fortsettelse av at avisene ikke prioriterer å anmelde ny musikk, eller at Nordheim har mistet en del av sin nyhetsverdi, og at ethvert nytt verk ikke vekker like stor interesse (se s. 51-52). Det kan også ha med mengden konserter med Nordheims musikk å gjøre; selv om det er færre anmeldelser per konsert er det nemlig langt flere konserter som faktisk omtales. Kritikken jeg har funnet fra denne perioden stammer fra mange ulike anledninger. Det er konsertanmeldelser fra portrettkonserter med Nordheim, plateanmeldelser, og ballettanmeldelser av gamle forestillinger som settes opp på nytt. Denne utviklingen sier i seg selv noe om Nordheims posisjon som komponist, og en nærmere kikk på anmeldelsene utdyper kritikernes holdning til Nordheim på godt og vondt.

Det følgende vil ta for seg anmeldelser av noen uroppføringer gjort i perioden mellom 1980 og 1994, og spesielt den omfattende omtalen av *Draumkvedet*. I tillegg har jeg inkludert en del materiale som ikke tar for seg urfremførelser – fordi de viser ekstra godt hvordan synet på Nordheims musikk forandrer seg med tiden.

## 6.1 «Overraskende publikumsvennlig»

Med et så stort materialgrunnlag som jeg har i dette kapitlet er det naturlig at det er relativt store sprik i tilnærmingsmåtene, selv i anmeldelser av det samme verket. Anmeldelsene varierer veldig i hva de setter fokus på, er forskjellig fra anmelder til anmelder, fra stykke til stykke, og fra presentasjonsform til presentasjonsform (premiere, portrettkonsert, innspilling, osv.).

Likevel er det enkelte fellestrekk. Disse anmeldelsene ser ut til å være ganske likt fordelt mellom positive, negative og blandede som de tidligere utvalgene. Men når man ser på hva det er de positive anmeldelsene trekker frem, er det i stor grad tradisjonelle og velkjente kvaliteter – fremfor eksperimentelle og nye grep. Selv om noen nevner mer

eksperimentelle elementer som «forsker glede» og «originalitet» som positive, er det langt flere som peker på velkjente musikalske kvaliteter som formsikkerhet og det tradisjonelle og «ørevennlige». Harald Herresthal kaller for eksempel *Response III* nettopp «formsikker» (Aftenposten 11.10.1984), Idar Karevold snakker om den «helhetlige disponeringen av spenningselementer» i «Calibans Warning» fra *Stormen* (Aftenposten 3.2.1986), og virker fornøyd med at han opplever *Magma* som «overkommelig» og «klart oversiktlig» (Aftenposten 10.12.1988). Også det romantiske og melodiske ser ut til å falle i god jord hos de fleste anmelderne, både som en selvstendig kvalitet, som Idar Karevold antyder her:

"Magma" - tittelen refererer ifølge komponisten til tanken om en klingende masse - er skrevet for stort orkester. Bak dette lå visselig en mening om å utnytte ressursene i et orkester av Concertgebouws format, men også et ønske om å strekke seg mot den tradisjon som et stort romantisk klangapparat bærer i seg. Arne Nordheim har i så måte svingt med tiden. Vel finnes det i dette verket, som i andre han har skrevet i de senere år, tråder fra en opprørsk ungdomsperiode, men i det store og hele er verket trygt forankret i en romantisk nyvennlighet. (Aftenposten 10.12.1988))

... og som et tegn på at Nordheims musikk, mot vanlig oppfatning, faktisk er publikums- og ørevennlig: som Jarle Søråa mener i tilfellet *Klokkesong* (1984):

«Klokkesong» er mer melodisk enn man er vant til fra Nordheim – med rot i norsk folkemusikk, men også med orientalske assosiasjoner. I dette ørevennlige, gjennomsluttede verket har Nordheim lyktes spesielt godt med å integrere de ulike elementene i et homogent, men nyansert forløp. (VG84)

Dette fokuset på det romantiske, melodiske, og formmessig tradisjonelle henger nok sammen med at Nordheims musikk på denne tiden bærer tydelig preg av disse kvalitetene – langt mer enn hva den uttrykker av eksperimentell eller strukturell modernisme. Men dette ser ut til å komme som en overraskelse på mange. Noen ganger oppriktig på anmelderen selv, og noen ganger ser det ut til at anmelderen lar seg overraske på publikums vegne.

Et eksempel på begge deler er *Rendez-vous for strykere*, uroppført ved Festspillene i Bergen sommeren 1987. Stykket, som er bygget på et av Nordheims tidligste verker, *Strykekvartett 1956*, ble kort og godt kalt «en kjærkommen tilvekst til repertoaret» av Idar Karevold i Aftenposten, i en generell kommentar til Festspillenes åpningshelg (Aftenposten 25.5.1987). Bergens Tidende gikk mer i dybden, der Anton Chr. Meyer leverte det han kalte «bortimot den aller høyeste ros jeg kan gi etter det aller første møtet med det»:

For dem som først og fremst forbinder ham med mer eller mindre vanskelig tilgjengelig musikk, må *Rendez-vous* for strykere ha fortonet seg som en virkelig gedigen overraskelse, for her møtte man en umiddelbar manifestasjon av klangskjønnhet støpt i en fast og ytterst pregnant form. (...)

Klart og konsist presenterer Nordheim i sitt siste verk en begripelig tematikk som bearbejdes og utvikles i et fint samspill mellom instrumentgruppene, ofte stilt mot hverandre i skrappt profilerte kontraster både når det gjelder klangfarge og dynamikk. (Bergens Tidende 25.5.1987)

Med tanke på Meyers tidligere tekster kan man forstå at han er fornøyd med å ha funnet kvalitetene «en fast og ytterst pregnant form» og «begripelig tematikk». I anmeldelsen av *Canzona* i 1960 er det nemlig noe slikt han gir uttrykk for at mangler. Meyer henvender seg samtidig til en lesergruppe som ikke nødvendigvis er så fortrolig med Nordheims musikk, og gjør som «forsvarsanmelderne» i forrige kapittel – prøver å stikke hull på fordommene mot denne nye «vanskelige» musikken.

Men fremstillingen er ikke nødvendigvis bare et retorisk grep for å gjøre nye publikummere oppmerksomme på en umiddelbart tilgjengelig skjønnhet i Nordheims musikk. Det kan også være at *Rendez-vous* faktisk er mer tilgjengelig enn Nordheims tidligere musikk. Men det er vanskelig å si sikkert – i hvert fall kun ut fra anmeldelsene. Er Kjell Bækkelund i VG sin anmeldelse et uttrykk for at publikum har tatt Nordheim til seg som han er, eller betyr det virkelig at toneverdenen den senere tiden er lettere å like?

Arne Nordheim (...) er ikke lenger bare «in» i visse kretser som følger kunstens motvind. Han er på strake veien til å bli det norske folks komponist! Altså noe mer enn en klangens virtuos for skjønnånder. [...] For det andektig lyttende publikum ble det et beveget møte med en toneverden som åpner for de skjønneste og mest inderlige tonekombinasjoner, med et virilt og motorisk midt-avsnitt omgitt av varhet og følsomhet. (VG 25.5.1987)

Pianisten Bækkelund, som i perioder selv var en aktiv utøver av ny musikk, ser også ut til å mene at *Rendez-vous'* toneverden er ekstra lett å like, avslutter med å sitere Nordheim selv på «at musikk fra vår egen tid kan nå ut til det store og lyttende publikum også i vårt land». Bækkelund poengterte for øvrig ved flere anledninger hvordan Nordheims status bredte om seg. I en omtale som egentlig dreier seg om Ferdinand Finne, tegner Bækkelund et bilde av Nordheim som nasjonalkomponist i vinden:

La oss så bringe videre: Lenge før Nordheim ble formidler av «Nordheim-musikk» til det norske folk, og lenge før det ble «in» å like Nordheim (i hvert fall personlig, han er som kjent ganske spesiell), var det at Ferdinand Finne lånte hus til unge Nordheim, den gang han hverken hadde råd eller anledning til å reise så langt fra Larvik (hvor han er født). (VG 14.10.1985)

I følge Bækkelund er det altså «in» å like Nordheim – med tanke på Nordheims posisjon på denne tiden er det nok riktig. Bopel i Grotten, store internasjonale bestillinger, og

som denne undersøkelsen viser – mange konserter og mye omtale av musikken hans i media – alt peker på at Nordheim er nettopp «in». Men er det fordi Nordheims musikk har forandret seg, at den faktisk – som Bækkelund antyder – er mer folkelig og lettere å like enn den var før? Eller er det det at publikums preferanser som har endret seg – det vi tidligere anså som radikalt og vanskelig har vi nå blitt vant til, og evner å sette pris på? Ståle Wikshåland spør Nordheim om nettopp dette – hvem som har forandret seg, Nordheim eller publikum – i et intervju i Ballade i 1981, hvorpå Nordheim svarer:

Jeg tror på mange måter – når jeg ser meg tilbake – at jeg siden et stykke som Essay for strykekvartett, i 1953, i stor grad skriver det samme. Jeg ligner meg selv fra stykke til stykke. (...) Jeg tror nok det er omgivelsene som har endret seg, og at jeg i grunnen har skrevet det samme stykket hele tiden» (Wikshåland 1981).

Om det er helt sant er naturligvis diskuterbart. Mange peker som nevnt på et stilsifte i Nordheims musikk rundt 1980, og selv om Nordheim selv kan føle at idégrunnlaget (og i mange tilfeller også det musikalske materialet) er «det samme», så er det ingen tvil om at det stilistiske har gjennomgått en utvikling. Men nøyaktig hva det er som har forandret seg mest er vanskelig å si. Kanskje kan den påfallende overraskelsen som går igjen hos anmelderne når de finner romantiske og «ørevennlige» kvaliteter i Nordheims musikk være en måte å legitimere den motstanden Nordheim og ny musikk møtte tidligere – man holder på et vis fortsatt på forestillingen om at musikken Nordheim skrev på 60-tallet var vanskelig, publikums-«fiendtlig» og at de negative kritikerne på den tiden (i noen tilfeller dem selv) hadde rett.

## 6.2 Teatermusikk eller ren musikk?

Det er mange gjengangere i anmelderkorpset. Noen preger anmeldelsene av Nordheims musikk over meget lang tid – som Anton Chr. Meyer (Morgenavisen og Bergens Tidende) og Kjell Skyllstad (Dagbladet og Aftenposten), som både anmeldte *Colorazione* og *Warszawa* i 1968 – og *Rendez-vous* i 1987 (Meyer) og *Antigone* i 1991 (Skyllstad). Andre preger anmeldelsene ved hyppigere bidrag, som Jarle Søråa i VG, og Idar Karevold i Aftenposten.

Av anmelderne er det Jarle Søråa som er den som langt på vei står for det meste av negativ kritikk i dette utvalget. Han er ikke utelukkende negativ, han reagerer egentlig positivt på blant annet *Klokkesong*, som nevnt over. Men ved flere anledninger på begynnelsen av 90-tallet ser han ut til å ha gått lei de «suggestive» sidene ved

Nordheims musikk, og klager på flere ting. Om *Boomerang* i 1990, innspilt på en CD med Det norske kammerorkester skriver han dette:

Arne Nordheims musikk er fundamentalt statisk. Han er en utpreget «Kleinkünstler» som bare unntaksvis mestrer det store format. «Boomerang» faller inn i mønsteret. Som i det meste av sin musikk, vet Nordheim å anslå en suggestiv stemning, men han greier ikke å følge den opp – å omdanne og utvikle utgangsmaterialet. Idéstoffet i «Boomerang» er for tynt til å tåle en varighet på over et kvarter. (VG 10.10.1990)

Og om portrettkonserten under Festspillene i Bergen 1992 (og uroppførelsen av *Magic Island*) skriver han dette:

Nordheims tilbakeskuende aften i Håkonshallen interesserte, om enn mer ved oppfinnsom konstruksjon av suggestive lydkulisser enn ved musikalsk egenverdi. (VG 2.6.1992)

Om *Tempora Noctis* i 1993:

Langtfra like fengslende er Nordheims «Tempora Noctis». Det man især savner, er et samlende grep og dramatisk utvikling; musikken blir for statisk og stereotyp. Som vanlig byr Nordheim imidlertid på atskillige suggestive, ørepirrende vendinger. (VG 18.10.1993)

Kommentaren om portrettkonserten er spesielt streng, idet konserten presenterte et bredt utvalg Nordheim-stykker, og han karakteriserer dem alle som lydkulisser mer enn selvstendig musikk (begrepet «lydkulisser» ble for øvrig også brukt av Dag Winding-Sørensen nesten 20 år tidligere, i samme mening (Aftenposten 26.1.1974). Søråas hyppige bruk av ordet «suggestive» er også påfallende – det dukker opp i de fleste av Søråas anmeldelser av Nordheim, og vitner om at Søråa mener Nordheims musikk er for assosiativ og billedannende til egentlig å stå på egne ben som «absolutt musikk», altså musikk som ikke refererer til noe annet enn seg selv. Om Søråa faktisk mener at musikk bør være nettopp «absolutt» er vanskelig å si med sikkerhet, men hvis han gjør det, må man kunne si at det er en påfallende snever holdning til musikk i dag – ja, selv på 80-tallet. Samtidig er det helt legitimt å mene at Nordheims musikk gjør seg best som scenemusikk – noe han gir uttrykk for i sin anmeldelse av *Draumkvedet*:

Med sin musikk til «Draumkvedet» bekrefter Arne Nordheim at han først og fremst er teaterkomponist. I konsertsalen kan hans oppfinnsomme klangkonstruksjoner hyppig oppleves som effekt for effektens skyld, men i samspill med ord og bilde peker de utover seg selv. (VG94)

Hvilken rolle musikken har i en teaterforestilling, og ikke minst hvilken plass musikken får i en anmeldelse av en teaterforestilling, er avhengig av kritikerens syn på saken. På en side kan det se ut som Søråas kritikk av Nordheims konsertmusikk er en nedgradering av musikkens egenverdi. Samtidig er de samme argumentene Søråa bruker *mot* konsertmusikken, som han bruker *for* teatermusikken. Samspillet mellom

musikkens suggestive kvaliteter og «ord og bilde» mener han løfter en scenisk forestilling til å bli bedre enn summen av sine deler.

Dette er en holdning som kommer til uttrykk også i andre anmeldelser av *Antigone* i 1991. Nyoppsetningen av Sofokles skuespill med Bentein Baardson i regissørstolen og nyskrevet musikk av Arne Nordheim, vakte stor interesse og ble anmeldt i Aftenposten, Dagbladet og Dagsavisen, over mange spalter og med relativt inngående analyse – i det minste av det sceniske og forestillingens relevans for det moderne publikumet. Musikken ble omtalt, men ikke inngående vurdert eller analysert, som tilfellet også var med *Stormen*. Forestillingen fikk egentlig en sprikende mottagelse, men at musikken hadde en sentral plass i forestillingen var det bred enighet om:

Alt før forestillingen begynner, tar Nordheims musikk oss med inn i en urolig verden. Vi skrus som mellom isflak, det går ras og jordskjelv, vi er i de sterkeste makters vold. (Aftenposten 3.2.1991)

Musikken skal fylle korets plass og slå til lyd for vår fortolkning av tragedien. Ja, i tredje omgang gir han ein total klangbotn for den teatrale rytmen, for pulsen i sjølve scenehandligna (...). (Dagbladet 2.2.1991)

Det er i det ytre en bortimot perfekt forestilling, men den synes å være uten kjerne. Hva er ellers forklaringen på at man sitter og beundrer detalj for detalj, de vakre grupperingene og belysningen, spille også – uten et øyeblikk å være berørt av annet enn det estetiske? [...] Arne Nordheims musikk gir nerve til en forestilling som trenger nettopp det. (Arbeiderbladet 4.2.1991)

Eilif Straume i Aftenpostens assosiative tilnærming viser kanskje nettopp det Søråa omtaler som «suggestivt». Edvard Hoem i Dagbladet er åpenbart den som har mest å si om musikken, men han forholder seg abstrakt til musikkens symbolske funksjon heller enn å si noe om det klingende produktet. Og Bengt Calmeyer i Arbeiderbladet forholder seg først til musikken som en «detalj» i det egentlige kunstverket – forestillingen, før han gir denne detaljen æren for at forestillingen i det hele tatt har nerve.

Det er bare Jarle Søråa som er direkte kritisk til Nordheims musikk generelt som «ren» musikk, men spørsmålet om hvorvidt scenemusikken kan stå for seg selv tas opp gjennom hele denne undersøkelsen – fra Pauline Halls anmeldelse av *Katharsis* i 1962 (Dagbladet 29.5.1962) til anmeldelsene av innspillingen av *Draumkvedet* i 2006.

## 6.3 Draumkvedet 1994

Den norske middelalderballaden *Draumkvedet* skal ha blitt til mot slutten av

middelalderen, og har med tiden blitt nærmest en hjørnestein i norsk litteraturhistorie. Siden den ble «oppdaget» av Jørgen Moe og Magnus B. Landstad i Telemark midt på 1800-tallet, da de to folkeminnesamlerne gjorde sine første nedtegnelser av diktet, har den vakt interesse hos både musikere, publikum og forskere, og anses som et stort visjonsdiktverk av høy kunstnerisk kvalitet. Folketradisjonen har holdt diktet i live og gitt det melodier etter gammelstev-form, og flere komponister (David Monrad Johansen, Klaus Egge, Sparre Olsen, Johan Kvandal og Ludvig Nielsen og Eivind Groven) har skrevet musikk basert på hele eller deler av verket (Bø 2013 [online]).

I 1993 skrev Arne Nordheim musikken til det som skulle bli teateroppsetningen *Draumkvedet* på Det norske teater, regissert av Bentein Baardson. Stykket hadde premiere i januar året etter, i forbindelse med vinter-OL i Norge, og var etter omtalene å dømme, en storproduksjon med enorme forventninger knyttet til seg. Teksten i stykket var en blanding av tradisjonelt materiale fra Moltke Moes rekonstruksjon av diktet fra 1899, andre varianter av *Draumkvedet* og andre visjonsdikt, samt noe latin. Også Nordheims musikk, for kor, solister, kammerorkester og elektronikk, er preget av stilblanding; noe av folkemelodiene knyttet til diktet ble brukt som gjennomgangstema, blandet med elektroniske innslag.

Premieren 19. januar ble anmeldt i aviser over hele landet: Aftenposten, Dagbladet, VG, Morgenbladet, Arbeiderbladet, Klassekampen, Bergens Tidende, Adresseavisen og Stavanger Aftenblad – det største utvalget anmeldelser av en forestilling i hele denne undersøkelsen, større enn både *Epitaffio* og *Stormen*. Flere av dem hadde både teateranmeldere og musikkanmeldere på saken, og Nordheims musikk ble dermed inngående omtalt. Den generelle mottagelsen av forestillingen er at den er storslått og praktfull, men at all den sceniske staffasjen grenser mot effektmakeri og skaper en kunstig avstand til diktets egentlige intimitet. Unntaket, mener de fleste anmelderne, er Nordheims musikk. Samtlige skryter av denne, og mange mener at det er musikken som er det egentlig bærende elementet i forestillingen:

Skjønt den totalkunstoppsetningen av «*Draumkvedet*» som hadde urpremiere på Det Norske Teatret i går kveld, må snarere kalles musikkteater. Her er det dramatiske drivet og utviklingsgangen først og fremst lagt i musikken. Sang, scenebilder, og Arne Nordheims nykomponerte musikk er elementer som tidvis veier tyngre og dominerer mer enn selve ordet og spillet. (Dagbladet 20.1.1994)

Musikken fyller forløpet i teateroppsetningen på en måte som gjør den til et bærende element, ja,

av og til synes den å være så dominerende at forestillingen er blitt til rundt den. Nordheim fyller scenebildene med sine sfæriske klanger. (Aftenposten 21.1.1994)

Men så bæres den forsiktige dramatiseringen fram på en mektig strøm av vidunderlig vakker musikk og malmfull, krystallklar fremføring av de nesten besvergende, kjente strofene. Så blir forestillingen vel mer komponist Arne Nordheims enn regissør Bentein Baardsons, mer sangstemmenes, inkludert Ståle Bjørnhaugs i Olavs skikkelse, enn skuespillernes. (Bergens tidende 21.1.1994)

I spennet mellom gregorianske stemninger og elementer fra moderne tale- og ropekor og andre uartikulerte stemmedisipliner, vever Nordheim et åkle av et ornamentert og fargerikt korverk over Olav Åstesons drøm. Ja, koret, dels innspilt på band, dels framført «live» fra scenen – er det værende element i musikkverket såvel som den totale forestilling. (Klassekampen 22.1.1994)

Det er som nevnt Bentein Baardson som står for regien, men det er i mye større grad Arne Nordheim som presenteres som «kunstneren» i forestillingen, med hans musikk, og den originale teksten i *Draumkvedet* som to kunstverker med egenverdi. I tråd med kritikken av forestillingen for øvrig kritiseres heller Baardson for å «forkludre» den originale kunsten, hovedsakelig kvadet, men tidvis også musikken, med det voldsomme sceniske uttrykket:

«Draumkvedet» gir en voldsom, dramatisk og skjønn musikalsk opplevelse. Teater er det ikke. Scenografiens billedspråk er helt på kollisjonskurs med musikken. For første gang har jeg som teateranmelder bare ett ønske: Å få lukke øynene for å kunne lytte til musikken og slippe å se på scenen. (Stavanger Aftenblad 20.1.1994)

[Musikken] er vakker på en opphøyd og samtidig velsignet enkel måte, renlinjet, helhetlig, og dypt personlig. Det Norske Teatrets «Draumkvedet» er også visuelt en opplevelse, men på et litt annet plan enn der Nordheim befinner seg, for ikke å snakke om der den ukjente middelalderdikter beveget seg. (Arbeiderbladet )

I tillegg fokuserer flere av musikk anmelderne på hvorvidt musikken kan kalles en opera. Ståle Wikshåland spør i sin musikk anmeldelse i Dagbladet: Er *Draumkvedet* operaen som Arne Nordheim aldri skrev? Han konkluderer med et nei, fordi musikken ikke tilfører forestillingen noen ny dramatik. «Musikken bærer nemlig ikke forestillingen, men danderer seg rundt den som illustrasjoner til tablåer,» skriver han (Dagbladet 20.1.1994). Idar Karevold i Aftenposten er inne på det samme, men ender med å kalle musikken oratoriepreget:

Arne Nordheims *Draumkvedet* har dramatiske elementer i seg, men produksjonen er ingen opera. Til det er den for stillestående, nærmest oratoriepreget. Det har med tekstene å gjøre. Beretningen i *Draumkvedet* er i seg selv så levende og billedskapende at den sceniske utlegningen som er operaens kjennetegn, ikke kan tilføre stoffet nye dramatiske sider.

Espen Mineur Sætre i Morgenbladet er begeistret for musikken, og mener Nordheim har «overgått det meste av det han tidligere har skrevet i den musikkdramatiske formen», og skryter av stilblandingen med referanser til Berio (som også dukker opp hos flere). Også han tar opp operaformen, men er ganske uklar i argumentasjonen:



Pernille Ankers etniske urkvinne-musikk ligger tilsynelatende langt fra Nordheims tonespråk, men han fanger henne elegant opp og syr folkloristiske sømmer inn i sitt eget Åsteson-teppe. Det ville ikke vært Nordheim om det ikke etter hvert kom en nøye kalkulert balansegang mellom heftige kor og orkesterpassasjer og melodisk vakre enkeltprestasjoner. Så dette er en håndsbredd fra en opera for hans del. (Morgenbladet 21.1.1994)

Sætres logikk og operadefinisjon er mindre åpenbar enn i de foregående eksemplene.

Han forteller heller ikke hva for en hårsbredd det er som skiller *Draumkvedet* fra å være en opera.

I tillegg til beskrivelser av instrumentasjon, solistprestasjoner og musikalske effekter, er det også flere som trekker frem Nordheims stil som svært egnet til scenemusikk– både assosiasjonsmulighetene, det moderne uttrykket og de elektroniske virkemidlene. Dette blir ikke diskutert i dybden av noen, men er interessant fordi det er en av de relativt få anledningene der disse kvalitetene blir fremhevet som rent positive i seg selv. I mange tidligere konsertanmeldelser er det assosiative, moderne og elektroniske nevnt i bisetninger, som mindre viktige vedheng til den egentlige musikalske kvaliteten: tradisjonell form, tematisk utvikling og emosjonelt, gjerne romantisk uttrykk. I disse anmeldelsene, derimot, reagerer anmelderne heller negativt når det blir for tradisjonelt. Ett eksempel er Morgenbladet, der Sætre mener musikken er svakest når det bare er folkemusikk, andre er Klassekampen og Dagbladet, der anmelderne kommenterer innslagene av tradisjonelt tonespråk – med ulik grad av tydelighet. I Klassekampen skriver Halvor Fjermeros:

Det er kompakte, kompliserte og kompromissløse klanger, men også de overraskende komfortable klangene – streite treklanger – som Nordheim har en påtakelig hang til å gi kor-sekvensene en «happy ending» gjennom. Er det et frieri til den kommersielle smak, eller er det musikkens motstykke til det overlessa, dels juggelaktige synsinntrykket som den dyktige håndverker Bentein Baardson serverer i sin OL-sponsa «illustrerte klassiker»? Akkurat dette grepet fra Nordheim fatter jeg ikke helt. Hvorfor tvinge publikum tilbake til treklangeres forutsigbare verden, når ørene våre til de grader er innstilt på helt andre bølgelengder? (Klassekampen 22.1.1994)

Ståle Wikshåland i Dagbladet er noe mer subtil:

Tonefallet er mer opphøyd enn inntrengende, karakteren i musikken mer rituell enn nærgående, med reminisenser av Stravinskij og Berio, foruten av Nordheim selv. Ja, til og med musikalstilgrep med banale durtreklanger skrenser vi innom underveis, om enn bare i helvete. (Dagbladet 20.1.1994)

Wikshåland er kanskje den av musikk anmelderne som virker mest kritisk

*Draumkvedets* verdi som et selvstendig musikkverk, men også han anerkjenner musikkens effekt som scenemusikk. Dette presiserer også Bengt Calmeyer i Dagbladet, og mener at nettopp det moderne, og selv det elektroniske i musikken, gjør den spesielt

godt egnet for scenen. Han er kritisk til forestillingens sceniske «modernisering», og mener det er et problem at regien og scenografien ikke korresponderer med den originale tekstens middelalderske forestillingsverden. Men han unntar Nordheim ansvaret:

Men kan ikke det samme innvendes mot Nordheims musikk? Nei. En ting er at han hele veien kan vende tilbake til den originale folketone og på denne måte ha en autentisk ramme rundt den, en annen det ellers merkelige at et moderne tonespråk, der selv elektroniske elementer – men også en feleslått – legges inn, fungerer storartet som teatermusikk. (Arbeiderbladet 21.1.1994)

Også Jarle Søråa i VG trives best med Nordheim som teaterkomponist. Han som vanligvis kritiserer det assosiative og billedskapende suggestive i musikken, mener her det kommer til sin rett på scenen:

Med sin musikk til «Draumkvedet» bekrefter Arne Nordheim at han først og fremst er teaterkomponist. I konsertsalen kan hans oppfinnsomme klangkonstruksjoner hyppig oppleves som effekt for effektens skyld, men i samspill med ord og bilde peker de utover seg selv. (VG 20.1.1994)

For øvrig er *Draumkvedet* den første av de anmeldte nordheimverkene jeg finner som har fått terningkast (unntatt en CD-anmeldelse i VG 1990 (901010): Arbeiderbladet triller en treer for forestillingen som helhet, og VG gir både oppsetningen og musikken hver sin femmer.

## 6.4 Synet på Nordheim

### 6.4.1 Videreføringer: Den romantiske modernist

Også i dette utvalget er det forholdet mellom det moderne og det tradisjonelle som ofte står i sentrum, enten direkte som et tema for anmeldelsen, eller indirekte gjennom for eksempel språkbruk. Anmeldelsene er ikke lenger preget av forsvarstaler for Nordheim, og sjeldnere av anmeldere som gir uttrykk for at musikken er «overraskende romantisk til å være moderne». Likevel kommer det tydelig frem at det er nettopp de tradisjonelle kvalitetene som melodikk, motivutvikling og tradisjonell formbehandling som trekkes frem av anmelderne som positive kvaliteter i musikken.

Jeg vil med dette ikke antyde at det er gammeldags, feil, eller viser en skjult tradisjonell eller antimodernistisk holdning til musikken på noen måte, for det trenger ikke gjøre. Men utviklingen fra de anmeldelsene som på 60-tallet stilte seg nakne overfor Nordheims elektroniske nyskapninger, og de som prøvde seg med annerledes, rent assosiative eller erfaringsbaserte tilnærminger, til anmeldere som omtaler Nordheims

komposisjoner påfallende likt som man ville omtale tonale, motiviske, harmoniske verker fra den barokke, klassisistiske eller romantiske tradisjonen, er interessant. Er årsaken rett og slett at bergensanmelderne i 1968 tok feil – de kunne faktisk bruke sitt gamle begrepsapparat og sine gamle kriterier til å drive informert kritikk av Nordheims nye musikk? Eller er det en speiling av at Nordheims musikk utover 70- og 80-tallet faktisk ble mer «tradisjonsvennlig» - at den senere musikken faktisk er lettere for en tradisjonelt musikkskolert anmelder å skrive om?

Det er interessant fordi det kunne virke som om noen av anmelderne på 60-tallet forventet at også kritikken, språket og kriteriene, måtte forandre seg når musikken gjorde det. Men det ser ikke ut som det har skjedd – langt i fra, i hvert fall i anmeldelsene i dette utvalget. En kort periode med rådvillhet hos enkelte ser ut til å ha blitt etterfulgt av en gjenetablering av «gamle» kriterier og begreper.

Men selv om det faktisk kan komme av en tradisjonell dreining i Nordheims musikk, kan det også, i noen tilfeller antyde en underliggende konservativ holdning hos enkelte anmeldere. Det er flere, gjennom hele dette utvalget som reagerer negativt på kvaliteter som ikke passer det senromantiske bildet av den autonome, selvrefererende musikken – som det assosiative, statiske, uorganiske, og ofte til og med den elektroniske instrumentasjonen. Dette underbygges også av de anmelderne som mener at Nordheims musikk gjør seg best som scenemusikk – ikke som «ren» musikk. Og selv om anmelderne riktignok kan like sider av Nordheims konsertmusikk, nettopp formen, motivutviklingen, dynamiske kontraster, er de med på å bevare et egentlig konservativt musikkssyn – et musikkssyn som roser romantiske og tradisjonelle kvaliteter i Nordheim, men som ikke anerkjenner det som faktisk er nyskapende. En slik halvskjult konservatisme kan dessuten ha vært med på å skape avstand mellom kritikernes mottagelse på Nordheim og allmennhetens: det krever en viss trening for øret å identifisere tradisjonelle sider i en ellers moderne komposisjon, og et publikum som blir fortalt at noe er tradisjonelt, men tvert i mot hører det som moderne, vil ikke usannsynlig kunne reagere med mistro og motvilje.

## 6.4.2 Tilbakeblikk

Som nevnt er dette utvalget betydelig større enn de foregående, og variasjonene i tilnærmingmåtene er også flere. Anmeldelsene som tar for seg en plateinnspilling der et nordheimverk er representert, tar heller for seg utøverens generelle prestasjon enn å vurdere hvert enkelt verk, det samme gjør konsertkritikker med «gamle» verk på programmet. Nærmere 90-tallet dukker det imidlertid opp noen interessante tilbakeblikk på Nordheim som komponist, i forbindelse med større anledninger som komponistaftenen med Nordheim under Festspillene i Bergen i 1992, temakonsserter med musikk fra 60-tallet, og generelle kommentarer om Nordheims musikk. Det er interessant hvordan flere av disse setter spørsmålstegn ved bildet av Nordheim som en radikal eksperimentator. Dagens Næringsliv spør i en «innføring» i Nordheim for de ikke-musikkvitenskapelig utdannede: «Hva er pling / plong-myter, oppspinn, dikt, fordummende fordommer og blankskurt tøv - og hva finnes egentlig gjemt (for den musikalske almue) i Arne Nordheims musikkproduksjon»? (Jenssen 1991) Forfatteren Hugo Lauritz Jenssen mener at Nordheim har fått et uriktig rykte:

Bitvis dukker Bartok og Finn Mortensen opp, men hele tiden er det først og fremst nordheimske vendinger som møter oss. Drastisk, javel. Men myten om Nordheims musikk som radikal er sterkt overdrevet, selv om han etter 1961 langet ut i avantgardistisk retning. (Jenssen 1991)

Også Idar Karevold i Aftenposten året etter, trekker frem at den eksperimentelle modernismen ikke egentlig har vært særlig nyskapende på mange år, og sår tvil om Arne Nordheim egentlig er så nyhetsorientert eller eksperimentell:

I Bergen er Arne Nordheim festspillkomponist. Han er - med rette eller urette - blitt kjent som den nyhetsorienterte og den eksperimentelle. [...]

Å være den som alltid står for det nye, skaper forventninger. Det er slik at den nyhetsbølgen som preget norsk og internasjonalt musikkliv for 20 - og 30 år siden, er i ferd med å ebbe ut og bli historie. Det gjelder også den eksperimentelle modernismen, og mange av dem som var foregangspersonene har blitt tilbakeskuende. Dette fremkom under Arne Nordheims komposisjonsaften i Håkonshallen søndag. (Aftenposten 26.5.1992)

Samtidig er kommet det også frem i disse tilbakeblikkene at det er den elektroniske musikken fra 60-tallet som får hardest medfart. Morten Gaathaug i Aftenposten skriver om en konsert på Høvikodden kunstsenter, der kunstmusikk fra 60-tallet ble presentert, med musikk av John Cage, Karlheinz Stockhausen, Finn Mortensen, Arne Norheim, Alfred Jansons, Kåre Kolberg og Synne Skouen – og avfeier det hele som bare lyd, ikke musikk:

Arne Nordheim bragte hygge og munterhet inn med sin introduksjon til "Colorazione". Verket var i seg selv adskillige skritt på veien mot opplevelse, selv om det aggressive lydnivået også her - som i flere av de følgende verk - virket mer skremmende enn fortellende. Et absolutt høydepunkt

denne ettermiddagen var Einar Henning Smebyes fremførelse av Finn Mortensens "Fantasi og fuge" for klaver. Hyperbriljant spilt og utsøkt musikalsk formet, ble dette verket en juvel av lys i et ellers fortettet mørke. [...]

Hvor var de lekende livskrefter på 60-tallet? Konklusjonene på denne konserten må bli: Mennesket lever ikke av lyd alene, men må også ha musikk. (Aftenposten 12.9.1988)

Det er interessant at han trekker frem Finn Mortensens klaververk – det samme verket som av anmeldere ble kritisert for å være meningsløst og for teoretisk da det ble fremført ved samme konsert som *Canzona* i 1960 (se s. 46). Kanskje er det en melodisk struktur Gaathaug savner i denne presentasjonen av lyd- og klangorienterte 60-talls-musikk, og finner i Mortensen?

Både Idar Karevold og Dagens Næringslivs Hugo Lauritz Jenssen antyder også at det er musikken fra denne tiden som er vanskeligst tilgjengelig for oss i ettertid. Jenssen anbefaler å begynne med Nordheims senere produksjon, som han omtaler svært emosjonelt og billedlig:

...orkestereksplosjonen Magma», «et "rent" orkesterverk, der jorden bever, vulkaner bryter ut, naturkatastrofene truer. Intenst, voldsomt og meget spennende, kanskje fjernt i slekt med dette århundrets pionerer (Igor Stravinskys "Vårofferet")», og Truls Mørks innpilling av *Tenebrae*, «nærmest en Nordheimsk befaling om organisk, saftig, hylende vakker og dyptloddende cellosang. Truls Mørk spiller som besatt for å trenge inn til celloens sjel (man kan høre ham pruste og pese i det musikalske katastrofelandskapet). (Jenssen 1991)

Den elektroniske musikken får ikke på langt nær samme behandling:

CD-platen (NCD-B 4933) som inneholder den vakre og vemodige "Aftonland" (1957) med tekst av Pær Lagerkvist, orkesterverket "Floating", samt "Solitaire" (konkret og elektrisk lyd, her er stemmer og glass som knuses) for Hammond-orgel / slagverk og tilbakespilte lydopptak med tidsforskyvninger gir et godt og sammensatt bilde av komponisten. "Aftonland" er en poetisk perle, og er adskillig enklere å omfavne enn lyd- opptakene fra Studio Eksperimentale i Warszawa... (Jenssen 1991)

Idar Karevold sa noe lignende allerede i 1984 i en plateanmeldelse med *Colorazione* på verklisten, der han antyder at det elektroniske verket snarere er en del av en utvikling enn et mål i seg selv:

Den mest omfattende av presentasjonene på denne innspillingen er "Colorazione" for Hammond organ X66, percussion, timedelay, ring modulators and filters. Som tittelen tilsier er det et stykke med klangfarver. Både i konstruksjon og i atmosfære er det meget spesielt. Et klangstykke som i hovedsak virker utforskende. Det ble førstegangsframført under Festspillene i Bergen i 1968, og representerer vel et skritt på veien i en utvikling som senere har ledet til verker med større appell. (Aftenposten 25.1.1984)

### 6.4.3 Kunstnergeniet

En del anmeldere i denne perioden er med på å tegne et bilde av Nordheim som et romantisk «kunstnergeni». Jeg skal ikke gå spesielt inn på de forskjellige

kunsthistoriske eller psykologiske teoriene rundt musikalsk eller kreativt geni, men benytter meg av teksteksempler fra anmeldelsene for å vise hva det siktes til. En som ved mange anledninger skryter av Nordheim på forskjellige måter er Kjell Skyllstad. I sin anmeldelse av *Wirklicher Wald*, urfremført i Universitetets Aula i forbindelse med 100-årsmarkeringen av Musikkonservatoriet i Oslo, og bygget over et dikt av Rainer Maria Rilke, skriver han dette:

Arne Nordheims musikk angår oss på en helt spesiell måte. Det er den almenmenneskelige erfaring som må ligge til grunn for alle ekte musikalske ytringer Nordheim formidler så direkte, så sant og så nakent. Han bruker et musikalsk materiale som har fått meningsdybde og assosiasjonskraft i den ubrutte skapelsesprosess som Nordheims livsverk utgjør. Vi møter motiver og signaler, helt spesielle klangsymboler med rot i den senromantiske symbolverden som i Nordheims verker har inngått en slags symbiose med litterære tekster fra flere kulturkretser. Både i tekstvalg og kompositorisk anlegg knytter Nordheim i sitt nye verk an til «Eco» mens klangpreg og melodiføring har rot i «Doria», og ikke minst i «Stormen» med et forsøk på å gi tilgang til «en annen skjønnhet» bortenfor menneskelig lidelse. (Dagbladet 30.9.1983)

Her lager han en forestilling av Nordheim nærmest som en klarsynt, som en som har tilgang til noe som er utenfor rekkevidde for alle oss andre, men som han, takket være sin kunstnergenialitet, kan formidle gjennom sin kunst. En lignende presentasjon gjøres av forfatter Edvard Hoem i hans anmeldelse av *Antigone* fra 1991:

Enno medan folk kjem på plass i salen blir ein omslutta av Arne Nordheims opningsgrep, som i første omgang er ein slags portal til dimensjonar vi ikkje dagleg rører oss i men som gjennom stykket blir til mykje meir. (Dagbladet 2.2.1991)

Idéen om kunstneren som geni er flere hundre år gammel, og knyttes gjerne til endringen i komponistenes status mot slutten av 1700-tallet, og personifisert med Beethoven: komponisten er ikke lenger en håndverker som leverer varer til for eksempel et hoff, eller andre som har råd til å holde seg med en komponist, men en selvstendig kunstner, som kun svarer til seg selv og har evner og innsikt som andre ikke har, men som de kan håpe å ta del i gjennom kunsten. Det er en forestilling som står sterkt også i dag – selv en popmusiker kan gjerne svare noe om en nærmest guddommelig og uforklarlig inspirasjon hvis hun blir spurt om hvorfor hun har laget en låt. Kanskje passer det også til Nordheims syn på seg selv? Det kan imidlertid være problematisk når det dukker opp i anmeldelser på denne måten, for det er klisjé og en lettvinnt måte å heve musikken over kritikk på. Jeg mener Hoems sitat over er farlig nær dette. Selv om han på en poetisk og metaforisk måte tilbyr et bilde av hvordan han opplevde musikkens rolle i forestillingen, forblir det på et svært abstrakt nivå som overhodet ikke forholder seg til den klingende lyden. Kjell Skyllstad er heller ikke ute av faresonen i det at det er kun hans egne assosiasjoner han legger til grunn for at

klangpreget og melodiføringen er et forsøk på å gi tilgang til det han kaller «en annen skjønnhet bortenfor menneskelig lidelse». En leser vil antagelig forstå hva han mener, men det er bare fordi Skyllstad spiller på konnotasjonene knyttet til kunstnergeniet – den guddommelige inspirasjon, å si det «uutsigelige» og å få glimt av en bedre verden.

I Nordheims tilfelle tror jeg myten om kunstnergeniet styrkes ytterligere av fokuset på eksistensielle spørsmål. Dette kommer til syne både i tekstene Nordheim velger til musikken sin (blant annet de religiøse tekstene om den hellige Antonius og Jobs bok, diktlinjer av Quasimodo, Dante Alighieri, Baudelaire, Rainer Maria Rilke, og Stein Mehren, samt valget av teaterstykkene, som *Antigone* og *Draumkvedet*) og i omtalen av musikken. At Nordheims musikk skal handle om liv og død, lys og mørke, lengsel, ensomhet og andre eksistensielle problemstillinger er en vanlig oppfatning som er blitt bygget opp over flere år, både gjennom tekstgrunnlaget til musikken, intervjuer med og sitater fra Nordheim selv, festskrifter og aviskritikker. Harald Herresthal avslutter sin tekst i omslagsheftet til CD-innspillingen *Epitaffio* (2011) med disse ikke så rent lite mytedannende linjene om hele Nordheims virke som komponist:

[...] tankeinnholdet kretset rundt det samme temaet. For hvert nytt verk ville Nordheim nærme seg livets mysterium på en annen måte, i håp om å komme det ubegripelige ved livet et skritt nærmere.

I diktet «Og alt skal synge» har forfatteren og vennen Stein Mehren satt ord på det som i liv og verk var hans hovedanliggende:

Vi venter tegn på det som skal komme  
En sang som kan åpne speilene  
Vi kaller opprinnelse og slutt  
Da skal alt synge...  
(Herresthal 2011)

Det er imidlertid ikke alle som virker like begeistret for denne tilnærmingen til Nordheims musikk. Langt mindre storartet i språket er nemlig Arvid O. Vollsnes i Aftenposten, i anmeldelsen av Wirklicher Wald i 1983. For det første bruker han påfallende mye mer plass på å kommentere innsatsen til Musikkonservatoriets symfoniorkester. Vollsnes virker dessuten relativt uinteressert i de eksistensielle spørsmålene verket eventuelt tar opp – og er i nærheten av å avvise hele den symbolske verdien av bruken av Rainer Maria Rilkes dikt:

Det er i alle henseende et stort verk – stor besetning og stor musikk. Nordheim hadde valgt tittelen «...wirklicher Wald», trolig efter et dikt av Rainer Maria Rilke, som vi ikke oppfattet en stavelse av, men som sikkert tar opp våre eksistensielle problemer. (AP WW)

Det er en kort liten setning, men det er likevel vanskelig å ikke lese bruken av ordet som en nedvurdering av betydningen av det eksistensielle innholdet i Rilkes dikt, og dermed Nordheims verk. Likevel skriver Vollsnes videre at musikken var både spennende, klangrik og vekslende - kanskje ser han stykkets rent musikalske kvaliteter som nok i seg selv, og påleggelsen av «eksistensielle spørsmål» gjennom Rilkes dikt som utenom-musikalsk og unødvendig, kanskje til og med pompøst? Setningen klinger for meg av en viss oppgitthet over et ubestemmelig «mas» om eksistensielle spørsmål – som for å spørre «spiller det noen rolle hvis vi ikke kan høre det?» Det er et legitimt spørsmål som også ble tatt opp av Hans Jørgen Hurum i hans anmeldelse av *Solitaire* i 1968. Han reagerte imidlertid motsatt, og mente at det hadde vært mye lettere å tolke verket i rett kontekst dersom man hadde kjent til de tekstlinjene fra Baudelaire som lå til grunn for vokalbearbeidelsen (se s. 55).

## 6.5 Oppsummering

Det er et betydelig større antall anmeldelser å ta av fra denne perioden. Selv om langt de fleste også her er generelt positive, i det minste på overflaten, er det enkelte anmeldere som peker seg ut som negativt innstilt til Nordheims musikk. Dette gjelder først og fremst Jarle Søråa, som virker som om han mener Nordheims musikk er for assosiativ til å være ren musikk – men at den fungerer ypperlig som scenemusikk, som i *Draumkvedet*. Av mer tvetydig uttrykk er overraskelsen over romantiske kvaliteter i Nordheims musikk som dukker opp i mange anmeldelser. På den ene siden kommer det av positiv mottagelse av et verk, men på den annen side gir det uttrykk for at man fortsatt sitter med en forestilling av Nordheim som ytterliggående modernist, vanskelig tilgjengelig, og assosiert med kjølig, distansert og emosjonsløst uttrykk. Denne overraskelsen ser ut til å være gjennomgående i hele denne undersøkelsen, noe som tyder på at forestillingen om Nordheim som modernistisk rabulist står sterkt gjennom hele hans virke. Samtidig er det en del anmeldere som i tilbakeskuende kritikker mener at bildet av Nordheim som utskjelt er sterkt overdrevet.



## 7 Frem til Epitaffio (CD) 2011

Arne Nordheims produksjon avtar noe etter *Draumkvedet*. Han skriver en del mindre kammermusikalske verker, som de italienske *Three Unexpected Songs* (1995) for kontratenor og renessanseensemble, Tarjei Vesaas-tonesettingene *Heilt stille* (1999) for sopran og cello, strykekvartetten *Five Stages For Four* og *Brudd* for bratsj (begge 2001), og *Fem Kryptofonier* og sopran, slagverk og synthesizer (2005). Han skriver imidlertid også to solistiske verker av betydelig størrelse, nemlig fiolinkonserten skrevet for Arve Tellefsen urfremført i 1997 (skrevet i 1995), og trombonekonserten, skrevet for Marius Hesby i 2003, og urfremført i 2005.

I tillegg kommer det etter *Draumkvedet* en del innspillinger – som nyinnspillingene av de gamle elektrofoniske verkene på platene *Electric* (1998) og *Dodeka* (2003), soloplater som Peter Herresthals *Arne Nordheim: Complete Violin Music* (2002) og Einar Steen-Nøklebergs Nordheim/Beethoven-innspilling fra 2007, og ikke minst samleplater som BIT20-ensemblets *Magic Island* (1996) og Oslo-filharmoniens seleksjon av orkestermusikk på *Epitaffio* (2011). Også *Draumkvedet* ble lydfestet og gitt ut på CD i 2006, med Grex Vocalis, som også var med på den originale oppsetningen i 1994.

Anmeldelsesmaterialet for dette utvalget er derfor todelt. På den ene siden er anmeldelsene av nye verk – som kan si noe om anmeldernes syn på Nordheim som skapende komponist i perioden, ikke bare som etablert storhet med produksjonen bak seg. Det viktigste i denne gruppen er anmeldelsene av fiolinkonserten fra 1997 (og den påfølgende innspillingen fra 2000) – viktige fordi de er mange, og relativt omfattende. På den annen side er anmeldelsene av nyinnspillinger av gamle verk, som kan si noe om hvordan synet på Nordheims tidligere musikk utvikler seg i anmeldelsene. En spesiell vekt vil i denne forbindelse bli tillagt anmeldelsene av *Epitaffio* fra 2011, av flere årsaker: den inneholder noe av Nordheims tidlige musikk, *Epitaffio*, og det er interessant å sammenligne omtalen av den med de gamle anmeldelsene fra 1965. Den ble dessuten gitt ut året etter at Nordheim gikk bort, og anmeldelsene preges derfor av helhetlig tilbakeblikk på Nordheims virke som komponist, hans estetiske plassering, og

hans rolle i norsk musikkliv. I tillegg er det den foreløpig siste rene nordheimutgivelsen, og kan slik sett sies å kunne representere nettopp dagens syn på Nordheim i kritikkene. Jeg har i de foregående kapitlene vært igjennom de fleste tilbakevendende synspunktene og problemstillingene som tas opp av kritikerne, og det er i stor grad de samme som også diskuteres her. Jeg vil derfor strukturere dette siste analysekapitlet etter verk, og forsøke å vise hvordan de samme synspunktene og argumentene kommer til uttrykk i Nordheims seneste produksjon.

## 7.1 Kritikerne

Blant de anmelderne som går igjen i dette utvalget, er det spesielt Ståle Wikshåland og Idar Karevold som leverer de hyppigste anmeldelsene, og kan dermed sees som blant de viktigste meningsytrerne i den offentlige samtalen om Nordheims musikk. Med henholdsvis 7 og 9 anmeldelser hver av de totalt 50 i dette omtalte utvalget (i tillegg til flere konsert- og artistanmeldelser som er utelatt her), preger deres syn på Nordheim, og deres tilnærminger til kritikerrollen, det totale bildet av hvordan Nordheim ble mottatt i denne perioden.

Nå er det ikke lenger slik at anmelderne er enten for eller imot Nordheim. Den siste anmelderen jeg har identifisert som åpenbart kritisk til hele Nordheims prosjekt er Jarle Søråa (se s. 71-72), og selv i de anmeldelsene han leverer etter *Draumkvedet* ser det ut til at han har mindre behov for å trekke frem sin vanlige kritikk om at musikken er suggestiv og uselvstendig (selv om han holder en lunken tone, gir han urfremførelsen av fiolinkonserten terningkast fem (VG 14.2.1997), og han snakker nærmest varmt om Nordheims betydning for samtidsmusikken i Norge i anmeldelsen av *Electric* (VG 20.1.1998)). I stedet ser det ut til at både Karevold og Wikshåland (hvorav særlig sistnevnte), sammen med flere yngre kritikere som Astrid Kvalbein og Hild Borchgrevink, er mer opptatt av å si noe om verkenes (eller CD'enes) mening eller betydning, og av å se på helhetstrekk ved Nordheim som komponist. Sistnevnte har en naturlig sammenheng med typen produkt som anmeldes, som også ble nevnt i forrige kapittel. Det henger antagelig også sammen med Nordheims alder – han er en godt voksen mann med størsteparten av (og etter hvert all) sin produksjon bak seg.

De aller fleste av anmelderne i dette utvalget er dessuten akademikere, både Wikshåland, Karevold, Arvid O. Vollsnes og Kjell Skyllstad er alle musikkprofessorer ved Universitetet i Oslo, Bergenstidnes Peter Larsen er professor i medie- og kulturvitenskap ved Universitetet i Bergen, Arnfinn Bø-Rygg er professor i estetikk ved universitetene i Oslo og Stavanger, og Erling Sandmo er professor i historie i Oslo. I tillegg er noen av de yngre anmelderne også akademikere, Astrid Kvalbein og Magnus Andersson. Til sammenligning ser det ut til at andelen akademikere som skriver om Nordheim er ganske mye høyere nå enn i de tidligere utvalgene. Kritikere som selv komponerer ser ut til å være forsvinnende liten – den eneste kritikeren i dette siste utvalget som har et relativt kjent navn som komponist er Lars Petter Hagen, og han har kun skrevet en enkeltstående tekst om samleboxen *Listen* i forbindelse med Morgenbladets kåring av norgeshistoriens hundre beste plater (hvor *Listen* forøvrig lå på 50. plass). De andre anmelderne i utvalget er hovedsakelig journalister, noen også forfattere.

Hvordan anmeldernes mer akademiske bakgrunn påvirker musikk anmeldelser generelt er et tema for egne studier. Men det er i denne sammenheng mulig å antyde at det kan ha bidratt til en viss akademisering av sjangeren – i det minste har det nok opprettholdt en akademisk tone. Det er tydelig at mange anmeldere selv i den tabloide dagspressen er akademikere på høyt nivå (doktorgrad eller høyere), og dermed har historisk, estetisk og kontekstuell kunnskap som de bruker i sine kritikker. Det preger antagelig både sjangeren og de ulike synene på Nordheim som kommer til uttrykk i anmeldelsene.

## 7.2 Fiolinkonserten 1997

Fiolinkonserten ble skrevet til fiolinist Arve Tellefsens 60-årsdag, og urfremført av Tellefsen i Oslo konserthus 12. februar 1997. Det er et stort verk, på nesten 30 minutter, med en krevende solostemme, og et tydelig motivisk materiale, både i rytme og melodikk. Konserten ble anmeldt og fikk gode kritikker i de største avisene: Aftenposten, Dagbladet og VG, og etter bergenspremieren drøye tre måneder etter, også i Bergens Tidende. Også etter Tellefsens innspilling i 2000 ble verket vurdert, selv om

en del av fokuset i disse anmeldelsene ikke overraskende ligger mer på utøverprestasjonen.

Det er Bergens Tidende som kommer med den skarpeste kritikken – og med den varmeste rosen. Fiolinkonserten ble fremført med Bergen Filharmoniske Orkester på en interessant programmert konsert: Skrjabins «La Poème du Feu», for lysorgel (orgel med Skrjabins lyseffekt-regi), Debussys «La Mer», og Nordheims fiolinkonsert. Anmelder Espen Selvik går hardt ut, og mener fiolinkonserten begynte «forutsigbart, nærmest kjedelig», og snublet i sin egen «påtatte fortrefelighet». Men han snur raskt, og skryter raust av Nordheims videre melodi- og rytmebehandling:

Så hender det noe. Musikere og publikum befinner seg med ett på innsiden av musikken, nærmest bokstavelig talt. Dette er mulig fordi Nordheim gjør to enkle, men likevel banebrytende grep: Rytmske elementer finsiktes og porsjonerer elegant ut i ulike deler av orkesteret. Krystallklart slik at rytmen isoleres og får en definert egenverdi. Samtidig tilføres det melodiske materialet en betydelig varme. Virkningen blir sterk. Fordi fiolinkonserten tar oss med til virkelig erkjennelse. Ikke minst fordi solist Arve Tellefsen vågde å gå inn i musikken til Arne Nordheim med mot, vilje og undring. Dermed fikk Tellefsen musikken til å lyse. Uten å bruke lysorgel. (Bergens Tidende 1.6.1997)

Det er et hyggelig, men ganske uklart resonnement. Det Selvik sier om rytmikken er relativt forståelig; han forteller hvordan rytmikken defineres som en tydelig og interessant kvalitet i musikken. Men resten er abstrakt, metaforisk og ubegrunnet – nærmest klisjépreget. Det er vanskelig å vite hva han mener med at det melodiske materialet tilføres «varme» (med mindre det er Tellefsens klang han snakker om), og det mangler en del før man kan komme frem til hva slags «erkjennelse» han mener musikken gir. At musikken «lyser» er også en relativt lettvint metafor som ser ut til å fungere mest som en overledning til anmeldelsens punch-line – antydningen om at lysorgel er en unødvendig gimmick. Denne avslutningen er interessant fordi det antyder – som en del anmeldelser i forrige kapittel også gjorde – en ganske tradisjonell holdning til musikkens kvaliteter. Den er best når den har tydelig rytmikk og melodiføring, når den fører til en uforklarlig «erkjennelse» (et ord som etter min mening ikke betyr stort med mindre det begrunnes bedre), og når den ikke inneholder andre estetiske kvaliteter, som lys. (Selvik kommenterer tidligere at det er problematisk å blande sanseinntrykk, fordi det visuelle gjerne «får overtaket».)

Også Tron Jensen i Dagens Næringsliv deler Selviks umiddelbare skepsis, men han blir imidlertid ikke kvitt den. I sin anmeldelse av innspillingen fra 2000, der Tellefsen spiller

Arne Nordheim og Fartein Valens fiolinkonserter, uttrykker han at verket er sprikende, episodisk, for teknisk, og uten «grunnstemning»:

Den virtuose fiolinstemmen nærmer seg tomme fingerøvelser. Det briljeres og briljeres, Paganini-aktig som i de gamle konserter. Men det er vanskelig å få tak i en indre sammenheng i dette forløpet med konsertfraser, omgitt av både sterke og finstemte orkesterklanger. (Dagens Næringsliv 19.12.2000)

Jensen skiller seg ut, for resten av anmeldelsene av innspillingen er grunnleggende positive, og bare tre år etter urframføringen er anmelderne raske med å slå fast konsertens store betydning:

Arne Nordheim og Fartein Valens fiolinkonserter blir trolig stående som milepæler i norsk orkestermusikk fra 1900-tallet. (VG 6.12.1000)

Arne Nordheims en halv time lange fiolinkonsert hører til komponistens betydeligste verker. Det ble klart allerede ved urframføringen i 1997, og plateutgivelsen på Sony befester inntrykket. (Dagbladet 10.12.2000)

To konserter som kan bli stående som milepæler i norsk fiolinlitteratur. (Aftenposten 14.12.2000)

Bare Adresseavisen nyanserer litt:

Det er kanskje farlig å peke ut Arne Nordheims fiolinkonsert fra 1997 som en av de mest markante fra det tyvende århundre. Men det er svært fristende. Fartein Valen sin fiolinkonsert fra 1940 er nok det, og Arne Nordheim sin står i hvert fall frem som et høydepunkt i hans produksjon. (Adresseavisen 7.12.2000)

Også de ekspressive og billedskapende sidene ved musikken kommenteres ofte, som i mange tidligere anmeldelser, og særlig det klassiske i konsertformen blir nevnt. Idar Karevold mener det er en ny side ved Nordheim, at han med fiolinkonserten beveger seg enda lenger vekk fra rene klangkonstellasjoner, og mot et mer klassisk dialogaktig samspill mellom ulike stemmer i orkesteret og solisten. Ståle Wikshåland i Dagbladet er inne på det samme:

På mange måter har Nordheim skrevet en klassisk fiolinkonsert. Solisten står i sentrum tvers gjennom, drevet ut mot grensene for hva en musiker kan gripe over og med et orkester som rammer inn og følger opp, bærer ideene videre og kaster dem tilbake som nye utfordringer for solisten. Og gjennom det hele klinger et lutret alvor, som trenger gjennom og fyller hver takt, og binder verket sammen til en helhet. (Dagbladet 10.12.2000)

En siste fellesnevner å trekke frem er hvordan noen anmeldere trekker frem Nordheims alder og lange erfaring som et grunnlag for komposisjonen. Slik dannes det et bilde av at fiolinkonserten er nærmest en manifestasjon av Nordheims virke som helhet – blandingen av det moderne og det tradisjonelle:

Verket folder seg ut med en imponerende sikkerhet, styrt av en formfølelse som er sjelden når samtidas komponister begir seg ut i det store format. Slik minner denne fiolinkonserten også om hvor mye erfaring som lar seg bearbeide i toner, når man har levd et helt liv i musikken. (DB1997)

Arne Nordheim sin [fiolinkonsert] står i hvert fall frem som et høydepunkt i hans produksjon.

Den vitner om en moden komponist som kan oppsummere sitt virke i en klanglig dybdeboring kombinert med et avbalansert formspråk. (Adresseavisen 7.12.2000)

Astrid Kvalbein i VG oppsummerer det hele ganske enkelt:

I Nordheims verk settes solofiolinen opp mot ulike grupper av instrumenter i orkesteret - gjerne blåsere og slagverk - og viser hvordan komponisten anno 1997 orienterer seg både ut fra klangflater og -hendelser og den klassisk-romantiske tradisjonen. (VG 6.12.2000)

## 7.3 Fonos 2005

Etter fiolinkonserten skulle det gå noen år før et nytt, større verk kom fra Nordheim.

Fonos ble skrevet i samarbeid med, og for den prisbelønte trombonisten Marius Hesby i 2003, som da var en del av Intro-programmet til Rikskonsertene. Konserten ble urfremført i Grieghallen med Bergen Filharmoniske Orkester i april 2005, og fikk forhåndsomtale og intervju med Nordheim og Hesby i flere aviser. Likevel var det så vidt jeg kan se bare Bergens Tidende som anmeldte verket etter konserten. Det ser ut til at de andre avisene, som i stor grad har sine kritikere i Oslo, prioriterte omtalen av Nordheim over kritikk av verket – en prioritering mange antagelig mener preger kulturdekningen i moderne aviser. Nordheim får forhåndsomtale fordi han er et husholdningsnavn for de fleste med en viss kulturinteresse, og et nytt verk er en begivenhet verdt å dekke. Men samtidsmusikken – selv den fra Arne Nordheim – er kanskje ikke så prioritert at riksavisene gjør plass til både forhåndsomtale og kritikk. At fiolinkonserten fikk mange flere kritikker kan ha med flere ting å gjøre: 1) Det var i Oslo, hvor kritikerne var fra før. Å sende kritikere til Bergen krever penger og prioritering. At *Fonos* dessuten var et bestillingsverk til Bergen Filharmoniske Orkester kan ha gjort at det ble oppfattet som en mer lokal enn nasjonal begivenhet (på tross av at orkesteret er en såkalt «nasjonal» institusjon). 2) Det var Arve Tellefsen – en like kjent og kanskje enda mer publikumskjær skikkelse – som var solist. Hesby var riktignok «ung og lovende», men hadde ikke på langt nær samme status som Tellefsen. 3) Det var en fiolinkonsert. Fiolinlitteraturen er større og langt mer etablert enn trombonelitteraturen, og en ny fiolinkonsert føyer seg inn i en tradisjon som både publikum og kritikere kjenner godt til fra før. En trombonekonsert er rett og slett et mindre kjent format, som kanskje ikke generer like mye interesse.

Peter Larsen i Bergens Tidende leverer ingen inngående kritikk av *Fonos*, men holder en

heller høflig interessert tone:

Størst interesse knyttet det seg til uroppførelsen av Arne Nordheims «Fonos», et bestillingsverk skrevet til BFO. Det er snakk om en kort, tradisjonalistisk trombonekonsert i tre satser der solostemmen konstant eksponeres på bakgrunn av en effektfull, orkesttersats. Det er en del solopassasjer som krever betydelig virtuositet, men først og fremst fokuseres det på trombonens klangbredde. Den unge trombonisten Marius Hesby løste alle problemer med autoritet og musikalitet. (Bergens Tidende 30.5.05 [online])

Selv om Larsen forteller at størst interesse knyttet seg til Nordheims *Fonos*, kommer det også frem at han synes Ketil Hvoslefs *Antigone*, som ble spilt mellom Sibelius og Nordheim, ble kveldens musikalske høydepunkt. Det kommer imidlertid ikke helt frem om denne rangeringen er på grunn av musikernes eller komponistenes innsats.

## 7.4 Draumkvedet 2006

Når *Draumkvedet* spilles inn i 2006, tolv år etter oppsetningen på Det norske teater, ser det ut til å ha vakt betydelig større interesse enn tromboneverket *Fonos*. Kanskje har det med størrelsen på oppsetningen i sin tid å gjøre, kanskje er det en redaksjonell vurdering rundt at *Draumkvedet*, med sine litterære og dramatiske referanser, angår flere enn de rent samtidsmusikkinteresserte. De riksdekkende avisen Aftenposten, Dagbladet, VG og Dagens Næringsliv anmelder, i tillegg til Dagsavisen og Bergens Tidende. Kort fortalt er det to hovedspørsmål som tas opp i kritikken: fungerer musikken uten det sceniske, og er den voldsomme stilblandingen og selvsiteringen kritikkverdig? Av de seks anmeldelsene er det bare Ståle Wikshåland i Dagbladet som, i tråd med sin vurdering av premieren i 1994, virker kritisk til verket som selvstendig musikk:

Den gang sto det fram som gjennomkomponert musikkteater. Nå, med scenerommet borte, opplever vi det mest av alt som hørespill. Det svære klangapparatet, med elektrofon i tillegg til fullt orkester og solister, blir ikke lenger en del av opplevelseshorizonten, men blir mer en omsluttende klang eller til dels en klingende bakvegg for handlingen som rulles opp. (Dagbladet 8.10.2006)

De andre skriver tvert imot at det fungerer for seg selv, av ulike årsaker. Astrid Kvalbein mener for eksempel at teksten og musikken er billeddannende nok til å skape mening hos den «alminnelig kreative» lytter. Hun tar heller opp Nordheims musikalske valg i verket, nemlig stilblandingen og selvsiteringen:

Kan stilkrasj på stilkrasj bli sin egen stil? Og kan ein kritisere ein kunstnar for å bruke klisjear når det er sine egne han resirkulerer? Slike spørsmål dukkar opp under lyttinga til Arne Nordheims «Draumkvedet». Verket syner komponisten på sitt beste – og kanskje verste. (Dagsavisen 18.9.2006)

Kvalbein trekker ingen konklusjoner, men beskriver noen av de svært ulike elementene Nordheim bruker – fra den rene folketonen til banale musikal-vendinger, og ender med å mene at komposisjonen har litt for mye av det gode. Kvalbein virker mest fornøyd når Nordheim «kludrer det til», som hun skriver, med «dei karakteristiske klirre- og klingklang-lydene fra røyreklokker og elektronikk, kjent sidan Epitaffio frå 1963». Dette spørsmålet om selvsitering tas også opp av Geir Rege i Bergens Tidende:

Musikalsk sett driver Nordheim med utstrakt resirkulering av virkemidler, selvsitering - blant annet fra "Stormen"- forekommer også. Dette skal vi ikke holde mot ham, den slags forekommer hos alle store komponister. (Bergens tidende 4.10.2006)

Det er klart at disse kritikerne ikke har et helt uproblematisk forhold til selvsitering.

Rege forsvarer aktiviteten, tilsynelatende mot en oppfatning om at det ikke bør forekomme. Kvalbein svarer riktignok ikke på sitt eget spørsmål, og fremmer dermed tvilen.

Det er for øvrig Tron Jensen i Dagens Næringsliv som går hardest ut mot *Draumkvedet*-innspillingen. Han ser verket som «forkynnende, syndsfokusert teologi av verste skuffe» (Dagens Næringsliv 30.9.2006). Han argumenterer for at tilleggsstoffet – det som er lagt til utenom den originale balladeteksten – skjemmer *Draumkvedets* originale budskap, og gjør Olav Åsteson ikke til en som bare ser og forteller, men til en helteskikkelse som selv har teologiske og filosofiske motiver:

Drømmeren Olav Åsteson er plutselig blitt synder. Han snakker og diskuterer med engler og Sankt Peter. Av drømmen er det nå blitt et bastant teologisk system, sterkt fokusert på synd.

Dette ligger forsåvidt latent i originalballaden, men det gamle "Draumkvedet" er gjennom alt tilleggsstoffet blitt skjemmet. Vi føres inn i de rettroendes sfære. Det er nærmest frastøtende å høre Olav Åsteson synge "Gloria in Excelcis Dei" foran Guds trone, likeså når helgener dukker opp med pekefinger og messer følgende: "Åsteson, di synd var stor." En prest blander seg i koret: "Herren er min hyrde." (Dagens Næringsliv 30.9.2006)

Jensen spør seg hvordan «humanisten og tvileren» Nordheim kan ha latt *Draumkvedet* ta et så sterkt kristent standpunkt. Men når han til slutt omtaler musikken mer i seg selv, om stilblandingene, instrumentasjonen og hallusinatoriske uttrykket, kommer han frem til at det musikalske er sterkere enn den «fundamentale overbygningen».

Det er dessuten, som i mange tidligere anmeldelser, et par kritikere som igjen legger vekt på å gjøre leseren oppmerksom på at dette er «overraskende» melodisk og ørevennlig:

Verket er en sjeldent vellykket blanding av de tradisjonelle Draumkved- melodiene og Nordheims klangunivers, og innenfor det begrepet er mye av musikken mildere og mer melodisk enn mange forventer av ham. (VG 24.9.2006)



Innspillingen vil overraske dem som har plassert årets jublant, Arne Nordheim, i en modernistisk bås. Dette er toner som vil gli inn i alles ører og tanker. (Aftenposten 18.9.2006)

## 7.5 Epitaffio 2011

CD'en med orkesterverkene *Canzona*, *Epitaffio*, *Monolith*, *Adieu*, *Fonos*, spilt inn av Oslofilharmonien med dirigentene Rolf Gupta og Jukka Pekka Saraste og trombonesolist Marius Hesby ble gitt ut høsten 2011, ett år etter Nordheims død. Platen fikk gode anmeldelser, men preges av at Nordheim nylig er gått bort – mye plass vies til å beskrive Nordheims betydning for norsk musikkliv, og til å beskrive platen som en oppsummering av hans orkesterverker. Utvalget er analyserende, men ikke spesielt vurderende. Med tanke på tidspunktet, og det store spennet i tid som verkutvalget speiler, er anmeldelsene dessuten sterkt tilbakeskuende og oppsummerende, noen på grensen til å fungere som fullverdige nekrologer. Aller mest slik er kanskje Erling Sandmos anmeldelse i Morgenbladet, under tittelen *Ettermælets klang*, som nærmer seg en komponistkommentar snarere enn en plateanmeldelse, både i form og innhold (Morgenbladet 30.9.2011). Den er blant de lengste tekstene, og den mest subjektive av disse plateanmeldelsene, med rom for personlige anekdoter om Sandmos forhold til Nordheim, og om den overordnede utviklingen i Nordheims komposisjoner. I andre enden av skalaen er den helt korte notisanmeldelsen i Bergens Tidende, hvor Peter Larsen knapt har plass til annet enn å si hvem som medvirker på innspillingen. Men også han bruker anledningen til å trekke den lange linjen, og kaller CD'en en «imponerende plate, en autoritativ oppsummering».

Av de mer utbroderende tilbakeblikkene er det igjen tilbakevisningen av at Nordheim var en vanskelig modernist som står sentralt. Arnfinn Bø-Rygg i Stavanger Aftenblad og Trond Erikson i Smaalenenes avis skriver begge at Nordheim var henholdsvis «utskjelt» og «fryktet» for sin musikk på 60-tallet. Mens Bø-Rygg forteller at Nordheim fra 70-tallet og fremover har blitt jevnlig spilt (Stavanger Aftenblad 20.12.11), fastholder Erikson at Nordheims musikk, på tross av at han mener den er «lyttervennlig, fasinende (sic), og rik», ennå ikke har den plassen han fortjener blant landets orkestre (Smaalenenes Avis 21.10.11). Bø-Rygg kommer dessuten med en interessant påstand:

På 1960-tallet ble Arne Nordheim utskjelt som modernist, som attpå til eksperimenterte med elektronisk musikk. Fra og med 1970-tallet og frem til han døde i 2010 fikk han imidlertid ofte fremført sine verker. Man hadde oppdaget romantikeren og klansensualisten Nordheim (uten at man snakket for høyt om det). (Stavanger Aftenblade 20.12.11)

Ut ifra de tidligere omtalte anmeldelsene mener jeg det kommer klart frem at dette ikke var tilfelle. Blant kritikerne i dagsavisene ser det ut til at man tvert i mot snakket svært høyt om det; helt fra de aller tidligste anmeldelsene er nettopp de romantiske, ekspressive og klanglig vakre kvalitetene som trekkes frem av kritikerne Bildet av Nordheim som en romantiker forkledd som modernist er langt på vei det vanligste bildet kritikerne tegner av Nordheim i hele denne undersøkelsen. Derfor er det også interessant hvordan Hild Borchgrevink i Dagsavisen ser det fra en motsatt vinkel. Hun leser Harald Herresthals teksthefte som følger med platen, og opplever at han prøver å forsvare Nordheim som modernist:

I tekstheftet trekker Harald Herresthal fram ledemotivene og hvordan denne musikken er bygget rundt kontraster: lys og mørke, liv og død. Overfor et bilde av Nordheim som moderne komponist kan det nesten virke som han føler seg forpliktet til å rettfærdiggjøre motivene og klangene som stadig kommer tilbake. Det står at «i barokken var det helt legitimt at Bach eller Händel gjorde gjenbruk av god musikk». (Dagsavisen 5.9.2011)

Dette er det første (og eneste) eksemplet på denne holdningen i dette utvalget. Borchgrevink hevder videre at dette synet – eller myten om at ny musikk ikke gjentar noe som helst – er «avlivet» i dag, og at Herresthals forklaringer i omslagsheftet derfor bør være unødvendige. Men synet er ikke ukjent – det finnes de som mener at originalitet er en uunnværlig kvalitet i ny musikk, og har kritisert Nordheim for forutsigbarhet både i form og innhold. André W. Larsen er inne på dette i sin masteroppgave om Arne Nordheim (Larsen 2003), og trekker frem kritikk fra komponistene Henrik Hellstenius og Asbjørn Schaatun. Schaatun kritiserer sitatbruken i fiolinkonserten i en artikkel i *Lydskrift* 2001, mens Hellstenius i et radioprogram på NRK P2 i 1995 gir uttrykk for at han synes Nordheim blir stående i det samme musikalske språket, med hyppig gjenbruk av elementer som motiver og klangkonstellasjoner, og savner en vilje til å utvikle det videre. Musikkviter Erling Guldbrandsen argumenterer mot Hellstenius i programmet, og viser til at det kan komme av at Nordheim har en estetisk grunnholdning som skiller seg fra den rent modernistiske ved at den ikke ser historien som en lineær og rent framskridende bevegelse, men heller som syklisk og gjentakende (Schaatun i Larsen 2003; Hellstenius og Guldbrandsen i Larsen 2003). Idar Karevold er også inne på tanken om det nye og originale i sin kommentar i forbindelse med CD'en *Magic Island* fra 1996 (egentlig en kommentar om produksjon og distribusjon av innspillinger med ny norsk musikk):

Svært meget av det som blir skapt av samtidskomponister oppfattes som engangsmusikk. Det er et merkelig fenomen og kan være et resultat av at nyhetstanken har fulgt ny musikk-bevegelsen i

alle år. Et nytt verk har ofte vært presentert som så spesielt at noe lignende aldri har vært fremme tidligere. Så er det blitt med den ene fremførelsen. I kjølvannet har en oppfatning om ny musikk manglende slitestyrke fått feste seg. Nye verker er blitt lagt til side, og etter hvert er de blitt borte. (Aftenposten (b) 11.04.1996)

Karevold tar dette opp i forbindelse med Nordheims gjenbruk og selvsiteringer, idet mange av verkene på *Magic Island* er nettopp kammermusikk-bearbeidelser materiale brukt i andre verker. Som lytter finner Karevold gjenbruket både «fascinerende» og «begrensende», fascinerende i repetisjonenes ulikheter, og begrensende i gjentakelsenes monotoni.

Et annet påfallende trekk ved omtalene av *Epitaffio*-CD'en er hvor likt mange av anmelderne omtaler den. Av de syv norske anmeldelsene jeg har funnet er det fire som i stor grad bygger anmeldelsene sine rundt begrepet lys – med påfallende hyppig bruk av ordet «gjennomlyst»:

Oslo-Filharmonien er ute med en flunkende ny Arne Nordheim-innspilling på Simax, betimelig kalt *Epitaffio* (gravskrift), et fint lite bukk fra orkesteret til en av våre store komponister. Og det er en innspilling som det lyser av. [...] Fargene i musikken skinner og lyser og orkestret spiller med en briljant klarhet som gir musikken tydelige konturer. Slik får vi syn for sagn at de romantiske sidene ved komponisten Nordheim ikke på noen måte krymper ved å bli helt gjennomlyst. (Dagbladet 16.09.2011)

Det er blitt en imponerende plate, en autoritativ oppsummering av Nordheims orkestermusikk som rommer alt hva man vanligvis forventer av norsk modernismes grand old man: overdådig klangrikdom, store lydkollisjoner og brå overganger. Og som i Rolf Gupta og OFOs saklige tolkninger samtidig fremstår gjennomlyst, med uvant klarhet og struktur. (Bergens Tidende 28.9.2011)

Det aller beste på denne platen, ja nærmest med Nordheim, er i mine ører nettopp tittelverket fra 1963. Her virker utforskningen av de klangene som siden er blitt Nordheims signatur stadig ung og undrende, i hendene på Rolf Gupta og Oslo-Filharmonien nesten sensuell – som om landskapet fortsatt er uoppdaget. Samtidig fornemmer vi at nettopp avstand i tid og mange fremføringer bidrar til at verket er så gjennomlyst. (Aftenposten 18.9.2011)

Gupta åpner særlig for lyset i Nordheims klangverden, for eksempel i «*Epitaffio*», som klinger nesten skummelt friskt når man tenker på hvor mye som har skjedd teknologisk siden dette verket ble skrevet. (Dagsavisen 5.9.2011)

Det er en påfallende likhet, kanskje den mest påfallende i hele denne undersøkelsen. Det er sjelden anmelderne gir så like beskrivelser av samme verk, og spesielt ikke med like metaforiske uttrykk. Kanskje er det tilfeldig, kanskje har kritikerne lest hverandres tekster (de er ikke fra samme dag, men fra en periode over flere uker i høsten 2011), eller kanskje de til og med har snakket sammen. Ved lytting til innspillingen er det imidlertid tydelig at det er en klar og kanskje spesiell kvalitet ved innspillingen – orkesterklangen er svært briljant uten å være skarp, og hver enkelt stemme kommer godt frem. Kan hende er det sammenligning med konserter hvor klangmusikk kan ha

lett for å grøtes til av akustikk eller andre forhold, som gjør at denne innspillingen skiller seg ut med sin veldig klare behandling av instrumentasjonen – ikke som én homogen klangmasse, men med all sin mangefasetterte detaljrikdom. Lysmetaforen er nærliggende, orkesterets klang har den funksjonen at det kaster lys over det som ellers kanskje bare anes som i et halvmørke – instrumentasjons-, klang- og motivdetaljer. Til slutt er det også interessant at de fleste anmelderne trekker frem *Epitaffio* som et av Nordheims hovedverk – ikke bare som et gjennombruddsverk i sin tid, men også som et vedvarende høydepunkt i Nordheims katalog. Men med utenlandske ører høres det kanskje annerledes ut – i den britiske avisen *The Guardian* blir nemlig *Epitaffio* nedvurdert i forhold til de nyere verkene på platen:

If the earliest pieces now sound rather dated, especially *Epitaffio* from 1963, which towards the end reinforces its static, Ligeti-like textures with a pre-recorded tape, the later works are both hugely impressive and superbly crafted. (*The Guardian* 3.11.2011)

Ett enkeltstående eksempel sier lite med sikkerhet, men kanskje kan det antyde at det er en viss nostalgi knyttet til *Epitaffio* når det høres og tolkes av nordmenn med interesse for samtidsmusikkens historie i Norge? De norske kritikerne kjenner antagelig bedre til hvilken betydning *Epitaffio* hadde for musikken her til lands, og er derfor lettere interessert i å høre etter de elementene som gjorde *Epitaffio* til et betydningsfullt verk. Anmelderen i *The Guardian*, Andrew Clements, skryter for øvrig av både *Monolith*, *Adieu* og *Fonos*, og oppsummerer med at hele platen er preget av en «strong musical personality».

## 7.6 Synet på Nordheim

### 7.6.1 Nyinnspillinger og tilbakeblikk

Som nevnt innledningsvis er det de senere årene blitt spilt inn en hel del plater med nordheimmusikk, i ulike formater, til ulike anledninger, og til ulike mottagelser. En del av anmeldelsene av disse er hovedsakelig utøverorientert, og dem skal jeg la ligge. Noen er imidlertid sterkt tilbakeskuende og tegner interessante bilder av Nordheims musikk og av Nordheims liv som komponist. Blant det som tas opp er gjerne hvilke temaer som ligger til grunn for Nordheims komposisjoner – noen sammenligninger og diskusjoner, men i størst grad generaliseringer. Det er ord som desperasjon, eksistensialisme, og kontrastene lys og mørke, liv og død:

Allerede [i *Strykekvartett 1956*] kommer kretsingen rundt de evige, store spørsmål frem. Eksistensialisme og humanisme er nøkkelord; slik skaper han faktisk såkalt "program-musikk" -

bare ikke tuftet på konkrete syn som fjellbekker eller damplokomotiver! (Dagens Næringsliv 13.4.1996)

[...]en gjenkjennelig desperasjon og mørk atmosfære ligger i bunnen av nesten alt han har skrevet, det være seg stor eller liten form. Et annet gjennomgående trekk i Nordheims musikk er de store kontrastene, men det lyriske uttrykket (lyrisk, men ikke lyst) og det eksplosivt ekstroverte er to sider av samme sak. (Aftenposten (a) 11.4.1996)

En metafysisk orientert kunstner synger om landskap, ensomhet og død. (Dagens Næringsliv 24.1.1998)

Komposisjonene er farget av temaer som liv, død, fortvilelse, lys, mørke, varme, kjærlighet, humor og forventninger. (Aftenposten 18.3.2003)

Det er et univers av hastige endringer mellom skapelse og død. (Dagens Næringsliv 26.5.2007)

Dette er ord som også har forekommet i tidligere anmeldelser, mange har pekt på kontraster og lys og mørke i klangene i mange av verkene, og på de eksistensielle temaene Nordheim har knyttet til seg, spesielt gjennom tekstene. Men det ser ut til at det er først i dette utvalget de tilbakevendende grunntemaene tas opp av så mange av aviskritikerne. Antagelig har det med innspillingene å gjøre – samleplatene gir anledning til å lytte etter nettopp slike karaktertrekk, og kritikkene gir anledning til å skrive om dem.

Det er også mange som peker på hvordan det allerede i de tidligste verkene, som *Colorazione* og *Aftonland*, samt dokumentasjonen av gamle elektroniske lydeksperimenter og effekter på *Dodeka* (2003) og *The Nordheim Tapes* (2008) er lett å kjenne igjen det nordheimske – både i tonespråk, motiver og konsepter. Mange anmeldere bruker plass på å peke på strukturelle og komposisjonstekniske likhetstrekk mellom ulike verker fra Nordheims produksjon, og identifisere selvsitater og utviklinger av den samme idéen. Det er imidlertid ingen av dem som leverer noen egentlig vurdering av dette, men presenterer det heller som en kontekst til verkene som omtales. I Bergens Tidenes anmeldelse av *The Nordheim Tapes* ser anmelderen dessuten på hvordan disse nordheimske trekkene man selv mange år senere så på som avantgardistiske og banebrytende, allerede tidlig på 60-tallet ble kringkastet til allmenheten gjennom Nordheims eksperimentelle bruksmusikk for radio:

Det er viktig materiale som her blir presentert, også for å skrive den nyere norske musikkhistorien. Ikke så å forstå at det hele må skrives om igjen, men det er interessant hvordan typisk nordheimske komposisjonstrekk kan høres allerede i disse tidligere verkene. At det ikke er tale om "verk" i noen ordinær forstand, men en form for elektronisk bruksmusikk, fjerner ikke denne dimensjonen. Slik vi også kjenner det fra filmmusikk, der komponister har kunnet anvende avantgardetrekk som ellers knapt ville nådd et mer allment publikum, slik har tydeligvis Nordheim kunne strekke de musikalske virkemidlene langt i disse komposisjonene. (Bergens

Både likheter i tematikk og komposisjonstrekk i Nordheims verker er blitt tatt opp før, men ett nytt perspektiv på Nordheims musikk lanseres av Magnus Andersson i Morgenbladet, gjennom hans kritikk av Einar Steen-Nøklebergs Nordheim/Beethoven-innspilling. Innspillingen inneholder Nordheims soloklaverstykket *Listen* (1971), Beethovens klaversonate opus 111, og til slutt den elektronisk bearbejdede *Listen*, for klaver og elektronikk. CD'en ble anmeldt av flere, men hovedsakelig som tre frittstående verker, og sammenhengen mellom Nordheim og Beethoven som antydes gjennom platens eksistens kommenteres ikke – bortsett fra av Andersson. Han beskriver begge verkene som først og fremst musikalske ideer – hvor utøvelsen og det klingende resultatet er underordnet. Tanken er ikke ukjent i beethoven-sammenheng, hvor en del av de senere, mer tradisjonsbrytende verkene gjerne tillegges konseptuell verdi like høy som den klingende musikalske. Men overføringen av dette til Nordheims musikk gir en nyanse som tidligere ikke har vært nevnt i kritikken i denne undersøkelsen.

### 7.6.2 Blikk på «det gamle»

Tendensen til tilbakeskuing og oppsummering som jeg viste til i forrige kapittel, styrkes altså kraftig i dette siste utvalget. Både samleplatene, nyinnspillingene, utgivelsene av gamle, uutgitte prosjekter og Nordheims alder gir rikelig med anledning til dette, noe kritikerne også benytter seg av. En del går riktig nok inn på hvert enkelt verk for seg, men mange bruker heller verkene for å bekrefte det de presenterer som kvaliteter ved Nordheim som komponist, eller trekk i en større utvikling, som i disse tre eksemplene:

I 50-årene hadde danske komponister som Per Nørgård og Ib Nørholm, svenske Lars Johan Werle og Arne Nordheim et merkelig fellesskap i en mørk og nordisk tone, en "svartklang", som nordmannens gjennombruddsverk, strykekvartetten fra 1956, er en frukt av. Hans tonesprog ble raskt nordheimsk fremfor nordisk, men en gjenkjennelig desperasjon og mørk atmosfære ligger i bunnen av nesten alt han har skrevet, det være seg stor eller liten form. (Aftenposten (a) 11.4.1996)

Da Nordheim debuterte på 1950-tallet var det et naturvitenskapelig ideal i modernismen, en fascinasjon for naturprosessen. Nordheim har riktignok alltid kalt seg "lurblåsende romantiker", og den siden tar han helt ut i den gammeldagse romansen "Den første sommerfugl" (1981) til tekst av Wergeland med modernistiske elektroniskaklokkeklinger til. Sopranen Elisabeth Holmertz fremfører glimrende med tydelig tekstuttale. (Hun er også med i "Kryptofonier"). At modernister plutselig kliner til med 1800-talls musikk, kan nok sees som en kompensering etter årevis med musikalske atomsprengninger. (Dagens Næringsliv 26.5.2007)

Verkene «Monolith», «Fonos» og «Adieu» fra 1990-tallet arbeider alle videre med kjente, nordheimske ledemotiver: åpningstonene fra «Canzona», tritonusakkorder, klokkeklang. I «Monolith» klarer orkesteret å kombinere noe blytungt og kontant med noe varmere og umiskjennelig livlig, som også var en viktig dimensjon i Nordheims stemme. (Dagsavisen

5.9.2011)

I stedet for at verkene behandles som selvstendige kunstverk, omtales de heller som deler av en større helhet, nemlig hele Nordheims katalog. Men de nevnte eksemplene gjør det på forskjellige måter. Dagsavisen er ute etter å fange felles musikalske trekk hos Nordheim med de omtalte verkene som eksempler, mens Aftenposten og Dagens Næringsliv er eksempler på historisk kontekstualisering, der de begrunner kunstneriske valg med historiske årsaker. Om det er riktig eller galt er ikke så vesentlig som at det gir interessante perspektiver og peker på lengre linjer både hos Nordheim og i kulturen. En del anmeldere bruker også historiske perspektiver til å svare på spørsmålet *Hvordan høres det gamle ut for oss?* De fleste er enige i at den eldre musikken, som radioteaterlydene på *The Nordheim Tapes* og de elektroniske verkene fra slutten av 60-tallet har en historisk verdi, men hvorvidt den også har kunstnerisk verdi for dagens lyttere er de heller uenige i.

### 7.6.3 Den misforståtte kunstner

Blant historiene som tegnes opp rundt Nordheims liv og virke etter hvert som tiden går og referansegrunnlaget for anmelderne blir større, er historien om Nordheim som en misforstått kunstner som må kjempe for anerkjennelse. Det finnes antydninger til dette allerede i tidligere utvalg, men de blir flere og mer utbroderende i dette siste utvalget. Historien om hvordan Nordheim på 60-tallet møtte sterk motstand og forskrekkelse i offentligheten virker utbredt, og ser ut til å ha etablert seg som en vanlig fortelling knyttet til Nordheims bakgrunn. Begrepene «enfant terrible», rabulist og avantgardist går om hverandre i beskrivelsene av hvordan Nordheim først ble mottatt:

Det er fascinerende å se at når dagens utfordrer-generasjon av unge komponister tar i bruk pling-plong-begrepet med ironi og forsøker å distansere seg fra den gamle mester, har Arne Nordheim gått runden fra enfant terrible og rabiat avantgardist til forvalter av "det gamle regime". DN96 Her er de, mange av de verkene som i 60- og 70-årene sementerte bildet av Nordheim som norsk musikk enfant terrible. (VG 20.1.1998)

Tanken om å sette hans stykker *Listen* og *Listen – Inside Outside* opp mot Beethovens op. 111 er god. Begge er romantikere i feil epoke og også Nordheim arbeider med hva man kan kalle i skyggen av ideen av sitt eget verk, i hvert fall i de to stykkene på platen. (Morgenbladet 6.7.2007)

Arne Nordheim, omsider omfavnet og elsket. (Dagens Næringsliv 24.1.1998)

På 1960-tallet ble Arne Nordheim utskjelt som modernist, som attpå til eksperimenterte med elektronisk musikk. (Stavanger Aftenblad 20.12.2011)

Musikken forblir ikke uforandret av tida som går. Men det er sjelden den forvandles så drastisk som Arne Nordheims tidlige elektrofoniske verker, som en gang ervervet opphavsmannen et ry

som rabulist og avantgardist. (Dagbladet 13.6.2003)

Man blir ikke profet i eget land, ikke en gang om du setter deg i Guds sted, sies det i bibelen. Om dette kan overføres til musikken, så slet Arne Nordheim en periode med å få den anerkjennelse han fortjente her på steinrøysa. Selv om Norheims musikk var «fryktet» for sarte klassiske ører på 60-tallet, beviser denne innspillingen at Norheim lå et osean foran sin samtid med verkene «Epitaffio» (1963) og «Canzona» (1960). (Smaalenenes avis 21.10.2011)

Eksemplene er mange, og det er flere å trekke frem. Hvor tydelig bildet males varierer, fra det åpne og bare mildt antydende «omsider omfavnet og elsket» via mer direkte og generelle beskrivelser av at Nordheim ble «utskjelt» eller «fryktet», til metaforiske bilder av underkjente storheter – som gjennom uttrykket «man blir ikke profet i eget land». Dette bildet fremmes videre også i andre tekster om Nordheim, for eksempel i Harald Herresthals komponistomtale i Utenriksdepartementets brosjyre «Portrait of a composer» utgitt i forbindelse med Nordheims 70-årsdag i 2001, og i omslagsheftet til Epitaffio-CD'en i 2011:

Arne Nordheim has met with all the opposition and struggles that we expect in the romantic vision of the genuine, genius composer.

(...)

In retrospect one must stand in awe of the strength he had then. When both musicians and audiences were vociferous in their dislike and mistrust of the music he composes, it must have taken an enormous amount of self-confidence to carry on. (Herresthal 2001:22)

Nordheim var på et tidspunkt Norges mest utskjelte komponist, ikke bare på grunn av sin egen musikk. Han ble sett på som representant for all samtidskunst. Det siste hadde sammenheng med at han som formann for foreningen Ny Musikk ble en frontfigur for sine kolleger. Det skulle stor selvsikkerhet til for å bære den negative kritikken som publikum, mange musikk anmeldere og musikere høylydt (sic) ga uttrykk for. (Herresthal 2011:21)

Erling Guldbrandsen tar også opp denne historien i sin tekst om Arne Nordheim i boken *Et eget århundre*: «Fortellingen om Arne Nordheim i ny norsk musikk er fortellingen om en makeløs oppstigning fra æreskjelling, motstand og uforstand – til æresbolig i Grotten, bred anerkjennelse – og fortsatt en del uforstand». Denne fremstillingen er også blitt omtalt i Larsens nordheimavhandling (Larsen 2001:14). Men både Larsens og min undersøkelse viser at det i alle fall ikke var kritikkene av Nordheims musikk som var hovedarena for denne motstanden. Heller tvert imot; det er langt mellom de direkte kritiske anmeldelsene, selv helt i begynnelsen, på 50- og 60-tallet. Og der hvor det dukker opp kritiske anmeldelser, kommer de ofte fra de samme få anmelderne. Når det gjelder 60-tallet er det slik jeg ser det først og fremst Dag Winding-Sørensen i Aftenposten og H.O. i Bergens Morgenavisen som står for kritikken. Begge virker negativt innstilt til Nordheims musikk generelt, og gir uttrykk for det i alle sine anmeldelser. Men de utgjør en svært liten del av det totale bildet gitt gjennom



anmeldelsene. De aller fleste er positive, interesserte og høflige i denne tidlige mottagelsen (se kapittel 4). Det nye ved den elektroniske instrumentasjonen og klangfokuset i komposisjonene trekkes riktignok frem som moderne og avantgardistisk, men anmelderne er langt fra å fremstille Nordheim som noen *enfant terrible* eller engang rabulist. Kanskje kan Dag Winding-Sørensens posisjon som klassisk-anmelder i Norges største avis Aftenposten ha gitt ham en tyngde som gjorde at hans meninger preget det offentlige ordskiftet i større grad enn andre? Det er mulig, samtidig som det er mer sannsynlig at motstanden var større i andre grupper av offentligheten enn blant kritikerne. Kritikerne var jo ikke de eneste som ytret seg om Nordheims musikk (eller ny musikk generelt), og den høylytte diskusjonen hadde antagelig et ordskifte utenfor anmeldelsene av nye verker i dagspresse, for eksempel i radio, eller i ikke-lydfestede eller -skriftfestede diskusjoner mellom publikum, musikere, komponister, kritikere og andre interesserte. Det er rimelig å anta at den største gruppen som møtte Nordheims musikk var nettopp «vanlige» publikummere, og det er lett å tenke seg at denne gruppen hadde vanskeligere for å fordøye Nordheims nye musikk (og modernistiske kunstuttrykk generelt) enn det musikkskolerte aviskritikere hadde. Det er derfor grunn til å si at selv om kritikerne på 60-tallet stort sett forholdt seg positive til Nordheim, kan historien om den motstanden Nordheim skal ha møtt likevel være riktig.

Nordheims ry som bråkmaker har antagelig også med andre forhold enn de rent musikalske å gjøre. Som komponist og kulturpersonlighet har han, som tidligere nevnt, holdt en høy profil i media helt siden han var ung, som kritisk musikkanmelder i Dagbladet fra slutten av 50-tallet, som formann og styremedlem i Ny Musikk under deres mest radikale konsertprogrammeringer, og som kulturpolitisk engasjert gjennom et helt liv. Han har antagelig også vært med på å vri denne oppmerksomheten til seg selv og sin musikk, ved å være så flink til å balansere mellom snodig og sitatvennlig at medieoppmerksomheten rundt hans person – og dermed også musikken – har vært lett å opprettholde. Hvor bevisst strategien har vært er vanskelig å si noe om utenfra i ettertid, men det er ingen tvil om at Nordheim hadde en stram regi på mediebildet som ble dannet av ham. Som Ståle Wikshåland påpeker i sin artikkel i Dagbladet, trykket på Nordheims 70-årsdag:

Gevinsten er nødvendig oppmerksomhet, også om musikken, og offentlig vern mot innsyn i en skapergjerning som fordrer beskyttelse og ro om den skal være på alvor. Mens alle blir stående og glo på de offisielle bildene av Arne Nordheim, går han selv et annet sted for å komponere. (Dagbladet 20.6.2001 [online])

## 7.7 Oppsummering

Anmeldelsene i dette utvalget tar utgangspunkt i et bilde av Nordheim som en etablert, velkjent og betydningsfull komponist, og fra dette utgangspunktet går anmelderne i flere retninger. Noen bruker Nordheims alder og erfaring for å forklare (og tidvis unnskyld) valg som er tatt i de nye komposisjonene – som Tron Jensen i Dagens Næringsliv sin teori om Nordheims tradisjonalistiske tonesetting av Wergelands *Den første sommerfugl*: «At modernister plutselig kliner til med 1800-talls musikk, kan nok sees som en kompensering etter årevis med musikalske atomsprengninger» (Dagens Næringsliv 26.5.2007). Mange anmeldelser fra dette utvalget er dessuten med på å forsterke forestillingen av Nordheim som utskjelt modernist, en misforstått kunstner som har vært ute av takt med sin tid, men som på sine eldre dager ble «omsider omfavnet og elsket». Som i forrige kapittel er det et betydelig fokus på de eksistensielle temaene som ligger til grunn for Nordheims komponering, nemlig lys og mørke, liv og død, desperasjon, fortvilelse, og så videre.

## 8 Avsluttende diskusjoner

Som jeg har vist er det mange syn på Nordheims musikk og forestillinger om Nordheim som komponist som går igjen i denne undersøkelsen. Noen er spesielt tydelige i enkelte perioder, andre er gjennomgående for hele undersøkelsen. Jeg vil med dette trekke frem hvilke funn jeg har gjort, og forsøke å trekke noen linjer gjennom tidsspennet i oppgaven.

### 8.1 Om kritikken på 60-tallet

Anmeldelsene fra 60-tallet er langt fra så negative som man kan få inntrykk av i senere tekster. Jeg slutter meg her til det Andre W. Larsen også konkluderer med i sin masteroppgave (Larsen 2003:100): at Nordheim skal ha blitt slaktet av kritikerne på 60-tallet er en sterk overdrivelse. Tvert i mot er mottagelsen på denne tiden heller ganske positiv, på sitt verste er den preget av høflig interesse. Dette betyr likevel *ikke* at Nordheim bare møtte på velvilje. Men motstanden var kanskje ikke så sterk som man skal ha det til, og den ble antagelig luftet tydeligere andre steder enn i kritikkene av musikken hans.

Når det er sagt var det absolutt ikke et udelt kritikerkorps som møtte Nordheim. Noen er åpenbart kritiske, som Dag Winding-Sørensen, som til langt utpå 70-tallet synes Nordheims musikk er alt for radikal og fjernt fra det som *egentlig* er musikk, nemlig tematisk og harmonisk utvikling. Men det finnes også anmeldere som på overflaten ikke skriver direkte negativt om Nordheims musikk generelt, eller et spesielt verk, men som skriver om utfordringer knyttet til ny musikk generelt – fra Morgenavisens ganske åpenbare klage over at ny norsk musikk ikke er egentlig «norsk», og at musikk må ha en forståelig mening (Morgenavisen 10.6.1960), til mer tilslørte uttrykk som Johan Kvandal's kjølig deskriptive anmeldelse av Epitaffio (Morgenposten 8.1.1965).

### 8.2 Om det romantiske og det moderne

Det er et påfallende og gjennomgående trekk at det er de romantiske kvalitetene i Nordheims musikk som trekkes frem for skryt av anmelderne. Tradisjonell

formbehandling (organiske, enhetlige, og oversiktlige former), lyrisk melodikk og tradisjonell (akustisk) instrumentering ser ut til å tillegges mer vekt enn eksperimentelle kvaliteter, som mer fragmentariske former eller elektronisk instrumentering. Dette har naturligvis sammenheng med at Nordheims musikk etterhvert *er* svært tradisjonsbevisst, og at de romantiske kvalitetene er langt mer synlige enn de eksperimentelle – i hvert fall utover 70-, 80- og 90-tallet.

Anmelderne lar seg likevel overraske av disse romantiske kvalitetene gjennom hele undersøkelsen. Formuleringer i retning av «mer romantisk enn man skulle tro», «mer melodisk enn man er vant til fra Nordheim» og lignende, preger anmeldelser til langt ut på 90-tallet, for eksempel i kritikken av *Draumkvedet*. Dette er litt spesielt, for som beskrevet over er det de romantiske og ekspressive kvalitetene som trekkes frem de fleste anmeldelsene etter 1970 (og i mange før det også). Jeg tror imidlertid at årsaken til denne tilnærmingen har endret seg gjennom utvalgets tidsspenn. Der hvor kritikerne til å begynne med faktisk ble overrasket – som for eksempel i anmeldelsene av *Floating*, *Greening* eller *Doria* på begynnelsen av 70-tallet, tror jeg overraskelsen videre kan være et uttrykk for to ting. På den ene siden kan det være en måte for anmeldere som selv var kritiske til Nordheims musikk på 60-tallet (selv om de kanskje ikke var åpenlyse om det i sine kritikker) å forsvare sin egen holdning – som for å understreke at dette er noe ganske annet enn musikken den gang. Og utover 80- og 90-tallet tror jeg overraskelsen er der på publikums vegne. Kritikerne vet at «folk flest», altså publikum uten kjennskap til Nordheim utenom kjendisstatusen og som beboer i Grotten, forbinder Nordheim med moderne og utilgjengelig samtidsmusikk, «atonalt pling-plong» for å bruke en vanlig fordom, og prøver å stikke hull på denne fordommen ved å si at det ikke er langt mer romantisk enn man skulle tro. At bildet av Nordheim som symbolet på moderne og vanskelig musikk har stått sterkt i vanlige folks oppfatninger av Nordheim er jeg ganske overbevist om, men jeg tror også at de høyst musikkompetente kritikerne som skriver om ham de siste tiårene ikke er blant dem som egentlig blir overrasket over at musikken er melodisk, klassisk i formen eller romantisk ekspressiv. Samtidig er denne stadige overraskelsen med på å skape et splittet syn på Nordheim – på den ene siden opprettholder det forestillingen om at Nordheim egentlig er veldig radikal, på den annen side legger det mye vekt på hans romantiske og tradisjonelle kvaliteter.

### 8.3 Den misforståtte, geniale kunstner

To varianter av samme tema dukker opp mer og mer mot slutten av denne undersøkelsen – forestillingen om kunstnergeniet, og om den misforståtte kunstner. Begge deler virker lette å plassere Arne Nordheim i, og det gjøres på ulike måter av ulike kritikere. På den ene siden er det forholdsvis enkle bildet av at Nordheim og ny musikk generelt møtte sterk motstand på 60-tallet. I dette bildet er Nordheim den radikale nyskaperen, med sin tidlige (i norsk sammenheng) bruk av klangflateteknikker og de elektroniske eksperimenteringene rundt 1970. I et slikt perspektiv var Nordheim forut for sin tid, og helt i bresjen av det som foregikk av tekniske og musikalske utviklinger, men samtidens publikum var ikke klar for det, og skjelte ham ut som rabulist. Et annet perspektiv tas imidlertid opp av Morgenbladets Magnus Andersson i anmeldelsen av Beethoven/Nordheim-innspillingen til Einar Steen-Nøkleberg i 2007 (Morgenbladet 6.7.2007). Andersson omtaler både Beethoven og Nordheim som «romantikere i feil epoke», og antyder dermed at det er den romantiske Nordheim som ikke passer inn i tiden. Det kan være riktig det også, sett fra et musikkhistorisk synspunkt i stedet for fra publikums: Romantikken som musikkhistorisk epoke er over for lenge siden, og Nordheim hadde passet bedre inn hvis han svarte bedre til forestillingene om en moderne komponist. Med Beethoven er Andersson også inne på den andre siden av myten, nemlig Nordheim som et egenrådig kunstnergeni – forestillingen man gjerne holder Beethoven som et symbol på. Formuleringer som at Nordheims musikk er «ein slags portal til dimensjonar vi ikkje dagleg rører oss i» (Dagbladet 2.2.1991), eller «et forsøk på å gi tilgang til "en annen skjønnhet" bortenfor menneskelig lidelse» (Dagbladet 30.9.1983), eller at den «tar oss med til virkelig erkjennelse» (Bergens Tidende 1.6.1997), tegner et bilde av Nordheim som en nærmest overjordisk skikkelse, en lenke mellom oss vanlige dødelige og det himmelske utenfor våre hverdagslige opplevelser. Dette styrkes ytterligere av et vedvarende fokus på eksistensielle spørsmål knyttet til Nordheims musikk, som spesielt kommer frem der hvor han benytter seg av litterære tekster som dreier seg om slikt, men som også understrekes av kritikeres tilbøyelighet til å tolke ekspressiviteten i Nordheims musikk som kretsinger rundt «de evige spørsmål», som fornemmelser av lengsel, desperasjon, ensomhet, fortvilelse, landskap, skapelse og død.

## 8.4 Enkeltanmelderes standpunkter

Noen anmeldere peker seg ut i denne undersøkelsen, enten ved at de viser sterke meninger om Nordheim musikk, eller ved at de reiser noen grunnleggende viktige problemstillinger, eller ved at de leverer spesielt mange anmeldelser i en periode. Når de aller fleste anmelderne i hovedsak virker positive, er det gjerne de negativt innstilte som skiller seg ut ved første øyekast, nemlig Dag Winding-Sørensen i Aftenposten på 60- og 70-tallet, og Jarle Søråa i VG på 80- og 90-tallet. Disse er de eneste som holder en vedvarende kritisk tone sine anmeldelser, og som gir åpent uttrykk for at de ikke er begeistret for Nordheims musikalske retning. Tydeligst er Winding-Sørensen, som i sine anmeldelser gir en sterk fornemmelse av at han helst foretrekker de gamle «mestre» som Bach og Beethoven. Han påpeker eksplisitt mangelen på «tematikk, rytmikk og tradisjonell flerstemmighet» (Aftenposten 8.1.1965) og skriver at han savner «tematisk-harmonisk» tankegang (Aftenposten 26.1.1974) – men for meg gir anmeldelsene hans en sterk fornemmelse av at det faktisk er funksjonsharmonikken og tonaliteten han lengter tilbake til. En spesiell og kanskje lite fruktbar holdning for en aviskritiker som skriver om samtidsmusikk, men også helt legitim, i det at det er en nostalgi han helt sikkert deler med mange lesere (selv i dag). Jarle Søråa er som vist langt mindre direkte kritisk, men er skeptisk til Nordheims musikk som «ren» musikk – han virker å mene at den gjør seg bedre som billedskapende scenemusikk enn i konsertsalen.

På den andre siden er Hans Jørgen Hurum og Kjell Skyllstad. Hurum utpeker seg som kunnskapsrik og pedagogisk, men samtidig kritisk. I de tidlige anmeldelsene på 60-tallet viser han et avslappet engasjement for ny musikk generelt, og virker oppriktig nysgjerrig på de nye komposisjonene og forestillingene han utsettes for – *Canzona per orchestra*, *Sigurd Slembe* og *Katharsis*. Samtidig har han et nyansert forhold til hvert enkelt verk, og går ikke av veien for å si at *Canzona* ikke er «helt homogen», men at Nordheims «flerhet av aktive egenskaper» gjør at han gjør seg bemerket likevel (Aftenposten 12.6.1961), eller at *Solitaire* gav ham en følelse av å være «hensatt i et rasjonelt, men nesten småborgerlig demonstrasjonslokale for den fremtidskunst som oppgis å skulle innbefatte all mobil kunst og den diktning som skal oppleves musikalsk og på tvers av forstanden» (Aftenposten 24.8.1968). Skyllstad virker noe mer «frelst», og i de tre kritikkene jeg har fra Skyllstad, nytter han vendinger som «dette fantastiske

spenn mellom magisk handling og meditativ ro, på den norske bro mellom det episke og lyriske», begreper som «mesterlig klangdisposisjon», «vidunderlige resitativer», og «gripende oppførelse» ((Dagbladet 29.5.1968; Dagbladet 30.9.1983; Dagbladet 27.8.1991). I omtalen av Antigone (som riktignok er mer en kommentar til at Nordheims musikk ble tildelt kritikerprisen samme dag, men som jeg likevel har ansett som innenfor kritikksjangeren fordi den utforsker og vurderer et verk) skriver han følgende setninger – poetisk vakre i seg selv:

De sjokkerte og uforutsigelige møter med den avgrunn vår eksistens er bygget over, har hos Nordheim nedfelt seg i et gestisk musikkprog med sterk dramatisk uttrykkskraft. Samtidig trenger det seg frem en tone av skjær lyrisk inderlighet, et bilde av en ny virkelighet, et håp som forlanger å bli virkelighet. (Aftenposten 27.8.1991)

## 8.5 Grad av vurdering

Hver anmelder har helt sikkert sitt eget syn på både Nordheims musikk og på musikk generelt, og jeg har gått nærmere inn på noen av disse i denne undersøkelsen. Men utenom de ovennevnte anmelderne vil si at det er en påfallende og gjennomgående tilbakeholdenhet når det kommer til eksplisitt vurdering av verkene – uten at jeg har målt dette systematisk. Som leser av kritikken hadde jeg forventet å finne tydeligere standpunkter og meninger, men mange anmeldelser er preget av deskriptive tilnærminger og kontekstuell informasjon. Selv om jeg har pekt på en del mulige kritiske holdninger til Nordheims musikk og andre problemstillinger, er jeg overrasket over at de var såpass tilsørte (og vage – der jeg har tolket antydninger til kritikk kan det absolutt hende at jeg er på feil spor). Er ikke musikkritikk nettopp et forsøk på «formulating judgments on the value and degree of excellence of [...] music», for igjen å sitere Oxford Music Online? Hvis mitt utvalg anmeldelser skulle representert hva musikkritikk er, så tar Oxford Music Online feil. Mange av disse anmeldelsene er mye nærmere Cecilie Wright Lunds langt mindre ambisiøse definisjon: «Den inneholder en beskrivelse av verket, gjerne satt i en kort kunstnerisk/historisk sammenheng, samt en beskrivelse, vurdering/utforskning av de kunstneriske virkemidlene» (Lund 2000:11) - og ikke helt sjelden *uten* vurdering.

Hva dette kommer av er vanskelig å si. Det kan være en «vane» overlevert fra en tid da det var et mer uttrykt ønske om saklighet og objektivitet i kritikken, eller av en mer moderne, men nøytral akademisk holdning. Det kan komme av forsiktighet hos

kritikerne, en menneskelig frykt for å «si noe galt», å misforstå intensjoner eller se sammenhenger som kanskje ikke finnes. Eller det kan komme av en høflighet – enten overfor en komponist man faktisk kjenner, eller overfor samtidsmusikkmiljøet generelt. Å være åpenlyst kritisk til for eksempel Arne Nordheim i riksmidia vil kanskje sette samtidsmusikken i et dårligere lys overfor et potensielt publikum, som en kritiker med et formidlingsønske heller vil forsøke å inkludere enn å støte fra seg. Det som er sikkert er imidlertid at det er ganske vanskelig å få en føling med hva en del kritikerne egentlig mener. Selv hos anmeldere som er representert med mange kritikker i denne undersøkelsen, kommer det ikke klart frem hva de egentlig synes om Nordheim som komponist.



## 9 Avsluttende kommentarer

Denne oppgaven har hatt som mål å belyse ulike sider ved synet på Arne Nordheim og hans musikk, slik de kommer til uttrykk i kritikken i dagspresse. Ved å gå igjennom kritikker av mange konserter og plater fra mellom 1960 og 2011 har jeg tatt opp en del av diskusjonene som melder seg.

Resultatet av dette arbeidet har gitt noen interessante funn. Det har vist seg at kritikken av Nordheims musikk fra 60-tallet ikke er så negative som mange skal ha det til. Det har vist at hva kritikere legger i begreper som «moderne» og «romantisk» ofte er komplekst, og det er ikke alltid samsvar mellom hvordan kritikeren bruker begrepene på vegne av leseren, og hva han selv uttrykker at han knytter til det. Det har også vist hvordan noen enkeltpersoner har tatt tydelig standpunkt i forhold til Nordheims musikk, og hvordan andre, særlig i senere tid, nettopp ikke tar standpunkt. Dessuten har diskusjonene rundt hvordan disse forholdene kommer til uttrykk i tekstene, gitt perspektiver på hvordan musikkkritikken og kritikerens rolle i dagspressen har endret seg de siste tiårene.

Oppgavens omfang i både tid og materiale har gjort at det har vært svært mange potensielle problemstillinger som dukker opp, og alle har ikke blitt behandlet like inngående. Jeg håper imidlertid at oppgaven kan være nyttig for andre som ønsker kjennskap til mottagelsene av enkelte verk, og for dem som ønsker å gå enda dypere inn i resepsjonshistoriske problemstillinger knyttet til Arne Nordheim.

# Litteraturliste

- Adorno, T. W. og Horkheimer, M. 1991 [1947, 1969]: *Kulturindustri*, Cappelen, Oslo
- Anderson R. 2013: "Shaw, Bernard" i *Grove Music Online* [online], *Oxford Music Online*, Oxford University Press, tilgjengelig fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25600> [29.04.2013]
- Aksnes, H. 2013: "Arne Nordheim - utdypning" i *Norsk biografisk leksikon* [online], *Store norske leksikon*, tilgjengelig fra [http://snl.no/.nbl\\_biografi/Arne\\_Nordheim/utdypning](http://snl.no/.nbl_biografi/Arne_Nordheim/utdypning) [29.04.2013]
- Bergsland, A 2011: "Arne Nordheim og den tidlige elektroakustiske musikken i Norge" i Bäckstrøm, P. og Børset, B. (red.) *Norsk avantgarde*, Novus, Oslo
- Benjamin, W. 1973 [1920]: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- Bech- Karlsen, J. 1991: *Kulturjournalistikk: avkobling eller tilkobling?* Universitetsforlaget, Oslo
- Botstein, L. 2013: "Modernism" i *Grove Music Online* [online] i *Oxford Music Online*, Oxford University Press, tilgjengelig fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625> [29.04.2013]
- Bujic, B. 2013: "Criticism of Music" i Latham, A. (red.) *Oxford Companion to Music* [online], *Oxford Music Online*, Oxford University Press, tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1716> [29.04.2013]
- Bue, P. 1974: "Nasjonale ideologier i norsk musikk på 1920-tallet", mastergradsavhandling, Universitetet i Oslo
- Bürger, P. 1998 [1974]: *Om avantgarden*, Cappelen, Oslo
- Bø, O. 2013: "Draumkvedet" i *Store norske leksikon* [online], *Store norske leksikon*, tilgjengelig fra <http://snl.no/Draumkvedet> [29.04.2013]
- Bø-Rygg, A. 1980: "Musikkritikkens vekst og fall – fra talerør for myndig publikum til hjemløshet i det moderne kulturkonsum" i *Ballade* nr. 4, 1980, s. 8-14
- Edwardsen, S. 1980: "«Lik maneter i grumset vann» - frontlinjer i norsk musikkritikk i mellomkrigstiden" i *Ballade* nr. 4 1980 s. 26-29

- Edwardsen, S. 1981: "Musikk skal ikke være kjedelig! Arne Nordheim som skribent" i Ballade nr. 2-3, 1981, s. 30-33
- Grinde, N. 1993 [1971]: *Norsk musikkhistorie*, Musikk-husets forlag, Oslo
- Guldbrandsen, E. E. 1997: *Tradisjon og tradisjonsbrudd: en studie i Pierre Boulez: Pli selon pli – portrait de Mallarmé*, Det historisk filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo
- Guldbrandsen E. E. 2004: "Arne Nordheim, Stormen – suite fra balletten" i Sandmo, E. (red) *Et eget århundre. Norsk orkestermusikk 1905-2005*, Press, Oslo
- Guldbrandsen, E. E. 2012: "Kunstmusikk etter 1945" i Hovland, E. (red.) *Vestens musikkhistorie: Fra 1600 til vår tid*, kapt. 8, s. 282 - 325, Cappelen Damm, Oslo
- Habermas, J. 2005 [1962]: *Borgerlig offentlighet : dens fremvekst og forfall : en undersøkelse omkring et av det borgerlige samfunns grunnbegreper*, Gyldendal, Oslo.
- Herresthal, H. 2001: *My longing is not my own*, Det kongelige norske utenriksdepartement, Oslo
- Herresthal, H. 2011: Teksthefte til Nordheim A., Oslo Filharmoniske orkester *Epitaffio*, Simax PSC 1318
- Herresthal, H. 2013: "Kåre Kolberg" i *Norsk biografisk leksikon*, Store norske leksikon, tilgjengelig fra [http://snl.no/.nbl\\_biografi/K%C3%A5re\\_Kolberg/utdypning](http://snl.no/.nbl_biografi/K%C3%A5re_Kolberg/utdypning) [29.04.2013]
- Jenssen, H. L. 1991: "Nordheims univers" i *Dagens Næringsliv* 1.6.1991, Oslo
- Kerman, J. 1980: "How We Got Into Analysis And How To Get Out" [online] i *Critical Inquiry*, årg. 7, nr. 2, s 311-331, tilgjengelig fra JSTOR <http://www.jstor.org/stable/1343130> [29.04.2013]
- Koironen, Sirpa 1992: *Språk, musik och kultur. En studie av hur språkb Bruken i musikrecensioner speglar kulturella värderingar*, doktorgradsavhandling, Institutionen för nordiska språk, Stockholms universitet
- Kydland, E. og Sætren, Lars 2006: "Å fange en vind. På jakt etter god musikkritikk", fordypningsoppgave, journalistutdanningen, Høgskolen i Oslo
- Larsen, A. W. 2003: "Rabulist eller ikon? Resepsjonen av Arne Nordheim", hovedoppgave, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo

- Larsen, P. 2008a: "Musikalsk offentlighet. Bruddstykker fra musikkritikkens historie", i Knapskog K. Og Larsen L. O. (red) *Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten*, Spartacus, Oslo.
- Larsen, P. 2008b: "Aviser, musikk, lesere" i Knapskog K. Og Larsen L. O. (red) *Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten*, Spartacus, Oslo.
- Mehren, S., Levin, M., Kvam, O. S. og Skjellstad, K. 1991: *...og alt skal synge*, Dreyer, Oslo
- Nesheim, E. 2001: *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av norsk etterkrigsmodernisme*, avhandling (dr. philos.), Universitetet i Oslo
- Nesheim, E. 2012: *De heftige årene. Norsk modernisme 1956-68*, Unipub, Oslo
- Pedersen, M. E. 2013: "Magne Hegdal" i *Norsk biografisk leksikon* [online], Store norske leksikon, tilgjengelig fra <[http://snl.no/.nbl\\_biografi/Magne\\_Hegdal/utdypning](http://snl.no/.nbl_biografi/Magne_Hegdal/utdypning)> [29.04.2013]
- Sørbo, J. I. 1991: *Offentleg samtale: presse-etiske grunnspørsmål*, Det norske samlaget, Oslo
- Vagle, W. 1995: "Kritisk tekstanalyse" i Svennevig, J., Sandvik, M. Og Vagle, W. *Tilnærminger til tekst: modeller for språklig tekstanalyse*, Landslaget for norskundervisning, Oslo
- Voldsdal, A. M. 2006: "Neddempet sang og terrorhøyt lydteppe: hva er karakteristisk for konsertanmeldelser i dagspressen, med tanke på deres vektlegging av diskurstema og språkmessig utforming", hovedoppgave, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo
- Vollsnes, A. O. 2001: *Norges musikkhistorie*, bd. 5, Aschehoug, Oslo
- Vollsnes, A. O. 2000: *Norges musikkhistorie*, bd. 4, Aschehoug, Oslo
- Widestedt, K. 2001: *Et tongivande förnuft: musikkritik i dagspress under två sekler*, doktorgradsavhandling, Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, Stockholms universitet
- Wollnick, P 1971: "Arne Nordheims Canzona per orchestra og Epitaffio per orchestra & nastro magnetico: en undersøkelse av klangen som stilelement på bakgrunn av samtidens orkesttermusikk", magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo
- Wikshåland, S. 2001: "En merkevare i Grotten" i Dagbladet 13. februar 2001, Oslo

# Vedlegg / Appendiks – Kritikkenene

<b>Dato</b>	<b>Avis</b>	<b>Verk</b>	<b>Forfatter</b>
22.02.57	Aftenposten	<i>Det hemmelige regnskap</i>	Finn Bø
27.10.59	Aftenposten	<i>Aftonland</i>	Gunnar Rugstad
26.04.60	Aftenposten	<i>Sigurd Slembe</i>	Hans Jørgen Hurum
28.04.60	Stavanger Aftenblad	<i>Sigurd Slembe</i>	Karen Lisa Castberg
10.06.60	Bergens Tidende	<i>Aftonland</i>	Kjell Leikvoll
10.06.60	Dagbladet	<i>Aftonland</i>	Øistein Brandvik
10.06.60	Morgenavisen	<i>Aftonland</i>	H.O.
12.06.61	Aftenposten	<i>Canzona</i>	Hans Jørgen Hurum
12.06.61	Bergens Tidende	<i>Canzona</i>	Kjell Leikvoll
12.06.61	Dagbladet	<i>Canzona</i>	Anton Chr. Meyer
12.06.61	Morgenavisen	<i>Canzona</i>	H.O.
13.06.61	Verdens Gang	<i>Canzona</i>	<i>Usignert</i>
03.10.61	Aftenposten	<i>Den lille prinsen</i>	<i>Usignert</i>
25.11.61	Aftenposten	<i>Canzona</i>	Hans Jørgen Hurum
29.11.61	Stavanger Aftenblad	<i>Canzona</i>	Egil Vedø
29.05.62	Aftenposten	<i>Katharsis</i>	Hans Jørgen Hurum
29.05.62	Bergens Tidende	<i>Katharsis</i>	H.L.
29.05.62	Dagbladet	<i>Katharsis</i>	Pauline Hall
29.05.62	Verdens Gang	<i>Katharsis</i>	Pauline Hall
08.01.65	Aftenposten	<i>Epitaffio</i>	Dag Winding Sørensen
08.01.65	Dagbladet	<i>Epitaffio</i>	Finn Mortensen
08.01.65	Arbeiderbladet	<i>Epitaffio</i>	E.W.
08.01.65	Morgenbladet	<i>Epitaffio</i>	Børre Qvamme
08.01.65	Morgenposten	<i>Epitaffio</i>	Johan Kvandal
08.01.65	Verdens Gang	<i>Epitaffio</i>	Reimar Riefling
08.09.65	Aftenposten	<i>Favola</i>	Eva Krøvel
29.05.68	Aftenposten	<i>Colorazione, Warszawa</i>	Anne Hambro Alnæs
29.05.68	Bergens Tidende	<i>Colorazione, Warszawa</i>	B.K. (Bjørn Kolstad)
29.05.68	Dagbladet	<i>Colorazione, Warszawa</i>	Kjell Skyllstad
29.05.68	Morgenavisen	<i>Colorazione, Warszawa</i>	Anton Chr. Meyer
29.05.68	Morgenbladet	<i>Colorazione, Warszawa</i>	Aslak B. Syse
24.08.68	Aftenposten	<i>Solitaire</i>	Hans Jørgen Hurum
24.08.68	Dagbladet	<i>Solitaire</i>	Kåre Kolberg
02.06.71	Bergens Tidende	<i>Floating</i>	Kjell Leikvoll
02.06.71	Dagbladet	<i>Floating</i>	Magne Hegdal
23.11.71	Aftenposten	<i>Floating</i>	Arvid Vollsnes
26.01.74	Aftenposten	<i>Greening</i>	Dag Winding Sørensen
28.01.74	Verdens Gang	<i>Greening</i>	Folke Strømholm
29.01.74	Dagbladet	<i>Greening</i>	Magne Hegdal
22.05.75	Aftenposten	<i>Doria</i>	Johan Kvandal
22.05.75	Bergens Tidende	<i>Doria</i>	Kjell Leikvoll

22.05.75	Dagbladet	<i>Doria</i>	Magne Hegdal
22.05.75	Verdens Gang	<i>Doria</i>	Reimar Riefling
28.01.77	Aftenposten	<i>Spur</i>	Thoralf Norheim
11.09.80	Verdens Gang	<i>Stormen</i>	Margaret Ljunggren
12.09.80	Aftenposten	<i>Stormen</i>	Eva Krøvel
12.09.80	Arbeiderbladet	<i>Stormen</i>	Birthe Foss
12.09.80	Dagbladet	<i>Stormen</i>	Erik Pierstorff
12.09.80	Morgenbladet	<i>Stormen</i>	Fernanda Sparre Smith
	Norges Handels- og		
16.09.80	Sjøfartstidende	<i>Stormen</i>	Oddvar Korme
03.06.83	Aftenposten	<i>Aurora</i>	Idar Karevold
06.06.83	Bergens Tidende	<i>Aurora</i>	Geir Johnson
06.06.83	Dagbladet	<i>Aurora</i>	Magne Hegdal
27.09.83	Aftenposten	<i>Wirklicher Wald</i>	Arvid O. Vollsnes
30.09.83	Dagbladet	<i>Wirklicher Wald</i>	Kjell Skyllstad
		<i>Komponistforeningen: Arne</i>	
25.01.84	Aftenposten	<i>Nordheim</i>	Idar Karevold
02.06.84	Aftenposten	<i>Wirklicher Wald</i>	Johan Kvandal
21.06.84	Aftenposten	<i>Klokkesong</i>	Karen Marie Ganer
24.08.84	Verdens Gang	<i>Klokkesong</i>	Jarle Søråa
11.10.84	Aftenposten	<i>Response III</i>	Harald Herresthal
15.12.84	Aftenposten	<i>Wirklicher Wald</i>	Harald Herresthal
24.06.85	Dagbladet	<i>Partita für Paul</i>	Björg Vindsetmo
14.10.85	Verdens Gang	<i>Strykekvartett 1956</i>	Kjell Bækkelund
04.12.85	Aftenposten	<i>Partita für Paul</i>	Harald Herresthal
03.02.86	Aftenposten	<i>Stormen (suite)</i>	Idar Karevold
25.05.87	Aftenposten	<i>Rendez-vous</i>	Idar Karevold
25.05.87	Bergens Tidende	<i>Rendez-vous</i>	Anton Chr. Meyer
25.05.87	Verdens Gang	<i>Rendez-vous</i>	Kjell Bækkelund
12.09.88	Aftenposten	<i>Colorazione, Warszawa</i>	Morten Gaathaug
10.12.88	Aftenposten	<i>Magma</i>	Idar Karevold
23.01.89	Nordlys	<i>Rendez-vous</i>	Einar Melvær
		<i>Det norske kammerorkester:</i>	
10.10.90	Verdens Gang	<i>Arne Nordheim</i>	Jarle Søråa
02.02.91	Dagbladet	<i>Antigone</i>	Edvard Hoem
03.02.91	Aftenposten	<i>Antigone</i>	Eilif Straume
04.02.91	Arbeiderbladet	<i>Antigone</i>	Bengt Calmeyer
27.08.91	Aftenposten	<i>Antigone</i>	Kjell Skyllstad
25.05.92	Bergens Tidende	<i>Magic Island</i>	Kjell Leikvoll
25.05.92	Dagbladet	<i>Magic Island</i>	Yngvild Sørbye
26.05.92	Aftenposten	<i>Magic Island</i>	Idar Karevold
02.06.92	Verdens Gang	<i>Magic Island</i>	Jarle Søråa
20.01.94	Dagbladet	<i>Draumkvedet</i>	Hans Rossiné
20.01.94	Dagbladet	<i>Draumkvedet</i>	Ståle Wikshåland
20.01.94	Verdens Gang	<i>Draumkvedet</i>	Jarle Søråa
20.01.94	Adresseavisen	<i>Draumkvedet</i>	Martin Nordvik

20.01.94	Stavanger Aftenblad	<i>Draumkvedet</i>	Kari Thomsen
21.01.94	Arbeiderbladet	<i>Draumkvedet</i>	Bengt Calmeyer
21.01.94	Aftenposten	<i>Draumkvedet</i>	Idar Karevold
21.01.94	Bergens Tidende	<i>Draumkvedet</i>	Sissel Hamre Dagsland
21.01.94	Morgenbladet	<i>Draumkvedet</i>	Espen Mineur Sætre
22.01.94	Klassekampen	<i>Draumkvedet</i>	Halvor Fjermeros
09.01.95	Aftenposten	<i>Draumkvedet</i>	Ruth Krefting Enger
11.04.96	Aftenposten (a)	<i>BIT20: Magic Island</i>	Mona Levin
11.04.96	Aftenposten (b)	<i>BIT20: Magic Island</i>	Idar Karevold
13.04.96	Dagens Næringsliv	<i>BIT20: Magic Island</i>	Hugo Lauritz Jenssen
06.11.96	Dagbladet	<i>BIT20: Magic Island</i>	Sverre Gunnar Haga
13.02.97	Dagbladet	<i>Fiolinkonserten</i>	Ståle Wikshåland
14.02.97	Aftenposten	<i>Fiolinkonserten</i>	Idar Karevold
14.02.97	Verdens Gang	<i>Fiolinkonserten</i>	Jarle Søråa
01.06.97	Bergens Tidende	<i>Fiolinkonserten</i>	Espen Selvik
18.01.98	Aftenposten	<i>Arne Nordheim: Electric</i>	Idar Karevold
20.01.98	Verdens Gang	<i>Arne Nordheim: Electric</i>	Jarle Søråa
24.01.98	Dagens Næringsliv	<i>Arne Nordheim: Electric</i>	Tron Jensen
		<i>Biosphere/Deathprod:</i>	
13.10.98	Dagbladet	<i>Nordheim Transformed</i>	Thomas Strzelecki
		<i>Peter Herresthal: Pleas Accept</i>	
25.02.99	Aftenposten	<i>My Ears!</i>	Arvid O. Vollsnes
		<i>Arve Tellefsen:</i>	
06.12.00	Verdens Gang	<i>Valen/Nordheim</i>	Astrid Kvalbein
		<i>Arve Tellefsen:</i>	
07.12.00	Adresseavisen	<i>Valen/Nordheim</i>	Hroar Klempe
		<i>Arve Tellefsen:</i>	
10.12.00	Dagbladet	<i>Valen/Nordheim</i>	Ståle Wikshåland
		<i>Arve Tellefsen:</i>	
14.12.00	Aftenposten	<i>Valen/Nordheim</i>	Idar Karevold
		<i>Arve Tellefsen:</i>	
19.12.00	Dagens Næringsliv	<i>Valen/Nordheim</i>	Tron Jensen
17.08.01	Dagbladet	<i>Five Stages For Four</i>	Ståle Wikshåland
18.08.01	Aftenposten	<i>Five Stages For Four</i>	Idar Karevold
23.08.01	Adresseavisen	<i>Brudd</i>	Tori Skrede
		<i>Arne Nordheim Complete</i>	
11.01.02	Aftenposten	<i>Violin Music</i>	Idar Karevold
18.03.03	Aftenposten	<i>Dodeka</i>	Ariane S. Nilsen
13.06.03	Dagbladet	<i>Fem kryptofonier</i>	Ståle Wikshåland
14.06.03	Aftenposten	<i>Fem kryptofonier</i>	Idar Karevold
30.05.05	Bergens Tidende [online]	<i>Fonos</i>	Peter Larsen
18.09.06	Aftenposten	<i>Grex Vocalis: Draumkvedet</i>	Idar Karevold
23.09.06	Dagsavisen	<i>Grex Vocalis: Draumkvedet</i>	Astrid Kvalbein
24.09.06	Verdens Gang	<i>Grex Vocalis: Draumkvedet</i>	Tori Skrede
30.09.06	Dagens Næringsliv	<i>Grex Vocalis: Draumkvedet</i>	Tron Jensen
04.10.06	Bergens Tidende	<i>Grex Vocalis: Draumkvedet</i>	Geir Rege

08.10.06	Dagbladet	<i>Grex Vocalis: Draumkvedet</i>	Ståle Wikshåland
26.05.07	Dagens Næringsliv	<i>Cikada duo: Arne Nordheim</i>	Tron Jensen
27.05.07	Dagbladet	<i>Cikada duo: Arne Nordheim</i>	Ståle Wikshåland
19.06.07	Verdens Gang	<i>Einar Steen-Nøkleberg: Nordheim/Beethoven</i>	Ståle Wikshåland
06.07.07	Morgenbladet	<i>Einar Steen-Nøkleberg: Nordheim/Beethoven</i>	Magnus Andersson
23.07.07	Stavanger Aftenblad	<i>Einar Steen-Nøkleberg: Nordheim/Beethoven</i>	Arnfinn Bø-Rygg
23.07.07	Aftenposten	<i>Einar Steen-Nøkleberg: Nordheim/Beethoven</i>	Idar Karevold
24.06.08	Verdens Gang	<i>The Nordheim Tapes</i>	Tori Skrede
25.06.08	Bergens Tidende	<i>The Nordheim Tapes</i>	
07.07.08	Aftenposten	<i>The Nordheim Tapes</i>	Astrid Kvalbein
01.08.08	Morgenbladet	<i>The Nordheim Tapes</i>	Svein Egil Hatlevik
05.09.11	Dagsavisen	<i>Oslo Filhamoniske orkester: Epitaffio</i>	Hild Borchgrevink
18.09.11	Aftenposten	<i>Oslo Filhamoniske orkester: Epitaffio</i>	Astrid Kvalbein
28.09.11	Bergens Tidende	<i>Oslo Filhamoniske orkester: Epitaffio</i>	Peter Larsen
30.09.11	Morgenbladet	<i>Oslo Filhamoniske orkester: Epitaffio</i>	Erling Sandmo
30.09.11	Morgenbladet	<i>Listen: The Art of Arne Nordheim</i>	Lars Petter Hagen
21.10.11	Smaalenenes Avis	<i>Oslo Filhamoniske orkester: Epitaffio</i>	Trond Eriksen
03.11.11	The Guardian (UK)	<i>Oslo Filhamoniske orkester: Epitaffio</i>	Andrew Clements
20.12.11	Stavanger Aftenblad	<i>Oslo Filhamoniske orkester: Epitaffio</i>	Arnfinn Bø-Rygg
16.09.11	Dagbladet	<i>Oslo Filhamoniske orkester: Epitaffio</i>	Ståle Wikshåland